Heinrich Heine

von

Wilhelm Bölsche

Heinrich Heine.

Versuch

einer ästhetisch-kritischen Analyse seiner Werke und seiner Weltanschauung

von

Wilhelm Bölsche.

Erste, selbständige Abteilung.

Leipzig
Verlag von Hermann Dürselen
1888.

Dem Geheimen Justizrat

Prof. Dr. Hermann Hüffer

zu Bonn

widmet dieses Buch in freundschaftlicher Verehrung

der Verfasser.

Vorrede.

Das nachfolgende Buch ist keine neue Biographie Heines im landläufigen Sinne. Es soll eine ästhetische Monographie darstellen, die im Gegensatze zu der kurzen Charakteristik, wie sie der beschränkte Raum einer allgemeinen Litteraturgeschichte bedingt, vor allem bestrebt ist, ins einzelne vorzudringen und weitgehende Schlüsse nur zu fällen auf Grund einer planmäßigen Detailanalyse. Die lebhafte Bewegung, die sich in letzter Zeit — wesentlich infolge eines rein äußerlichen, verlagsrechtlichen Umstandes — für Heine geltend gemacht hat, ist auf dem Gebiete des Popularisierens der Thatsachen über Heines Leben und der bibliographischen Kritik sehr fruchtbringend gewesen; die höhere ästhetische Kritik dagegen hat bisheran nur geringe Förderung erfahren. Mein Wunsch war, nach dieser Richtung hin einen neuen Baustein zu liefern. Trotz des großen Umfanges unserer Heinelitteratur ist es mir so vorgekommen, als begegnete ich auf Schritt und Tritt allen notwendigen Gefahren einer ersten Pionierarbeit. Man wird aus diesem Grunde vielleicht milder urteilen, wenn der eine oder andere Axtschlag daneben trifft. Im übrigen ist es klar, daß ein Buch über Heine sich nicht an die stillen und zaghaften Gemüter wenden kann, sondern mehr ein Buch für die Mitstrebenden und Streitenden in dieser unruhigen Welt ist. Es richtet sich an die, welche noch nicht mit den Dingen

abgeschlossen haben, sondern weiter leben wollen und die Hoffnung im Herzen tragen, daß von jeder neuen Welle aus der Blick zugleich heller in die Zukunft und freier in die Vergangenheit schaut.

Die vier Bücher dieses Bandes bilden ein in sich abgerundetes Ganzes, das die deutsche Periode im Leben des Dichters (bis zur Abreise nach Paris im Jahre 1831) zur Darstellung bringt. Die stilistische Behandlung ist, soweit die Anmerkungen aus dem Spiele bleiben, absichtlich eine derartige, daß jeder Gebildete ohne Mühe folgen kann.

Berlin, im Herbst 1887.

Wilhelm Bölsche.

Inhalt.

Erstes Buch.

Allgemeine Gesichtspunkte. Heines Jugendzeit.

Inhalts-Übersicht.

I.

Der Ästhetiker, der sich anschickt, das Bild Heinrich Heines in einen festen Rahmen zu fassen, nimmt in gewissem Sinne eine berechtigte Sonderstellung neben dem Biographen ein. Die kleinen Fragen nach den Einzelheiten, die jeder Tag im Leben des Menschen der eifrigen Forschung darbietet, stehen ihm ferner, als die großen Züge, die dem Werden des Dichters entscheidend wurden. Dennoch gibt es auch für ihn Gesichtspunkte, die mit dem Biographischen eng verwachsen sind und deren Nichtbeachtung sein Werk in der Wurzel bereits unheilbar schädigt. Wenn er den Namen Heinrich Heine ausspricht, so hat er sich frei zu machen von der Legende, die sich an diesen Namen knüpft. Die Legende ist nicht ohne weiteres eine geschichtliche Lüge. Sie hat ihre Ursachen, ihren logischen Gehalt, sie ist so gut historisch geworden wie die Entwicklung aller andern Dinge in der Welt. Aber sie ist darum noch nicht die geschichtliche Wahrheit. Sie ist ein unbewußter Roman, der sich neben den bewußten stellt, wie das Volkslied neben die am Namen einer Individualität haftende Lyrik. Die Legende, die über Heine besteht, kann nicht die Basis ästhetischer Betrachtung bilden. Ein flüchtiger Umriß mag zeigen, wie sie entstanden ist. Die Forschung der letzten Jahrzehnte beginnt sie erfolgreich zu beseitigen, aber nichtsdestoweniger ist ihr Einfluß noch immer groß, und eine allgemeine Charakteristik Heines als Vorwort kritischer Studien über seine Dichtung würde lückenhaft bleiben, wenn sie ihrer nicht kurz gedächte.

Der Name Heinrich Heine wird zuerst bekannt in litterarischen Kreisen um den Anfang der zwanziger Jahre. Die Masse der Leserwelt nimmt noch keine Notiz davon, aber man beschäftigt sich gelegentlich mit ihm in jenen bogenlangen Zeitungskritiken, die man damals liebte. Verwöhnt, wie die Zeit ist — eine ganz kurze Spanne umfaßt den westöstlichen Divan, die besten Perlen Wilhelm Müllers, Schulzes bezauberte Rose, die glänzenden Anfänge von Uhland, eine

mächtige Entwicklungsphase Rückerts, die Sonderbarkeiten Amadeus Hoffmanns, — nicht gerechnet, was an alten Schätzen gehoben wird, — aber auch voll kühner Hoffnung des Höchsten vor jedem eigenartigen Talente, so unreif es sein mag (bei diesen Unreifen sind auch Platen und Immermann), wird sie wenigstens in gewissen Fachgrenzen den Erstlingsproben des jungen Dichters so gerecht, wie irgend möglich. Sehr bald folgt auch schon der kecke Einfall einer guten Stunde, „die Harzreise", und wirft den Namen des Poeten unter die Menge. Die Wirkung sollte eigentlich eine rein ästhetische sein. Aber die politische Stimmung der weitern Kreise, die jetzt mit erregt werden, macht sofort die Nutzanwendung dieses Pritschenschlages gegen die Perrücken für ihr Gebiet. Als der Autor von Neuem die Arena betritt, hat er, durch mancherlei Gründe bewogen, diese Ausdeutung gleichsam als seine Intention übernommen, er will jetzt politisch wirken. Eine Zeit lang erhöht das seine Popularität. Aber Politik ist Parteisache in ganz anderem Sinne als Poesie, er kommt bei allem Jubel notwendig bei einer Partei in Verruf, und, ein kurioser und niemandes Rat befolgender Orginalfechter, wie er ist, kommt er sogar allmählich bei allen Parteien dahin, und da er schließlich ganz allein steht, erklärt man ihm einstimmig, er sei nicht deutsch gesinnt, und weil jede Partei ihn nach kurzem Weilen hat abtrünnig werden sehen, spricht man ihm den Charakter ab. Ermattet von dem resultatlosen Spiele wendet er sich dem alten ästhetischen Boden zu. Aber dort ist er vergessen, seine Person lebt nur noch als politischer Popanz, seine Jugendarbeit ist Geschichte geworden, die man längst nicht mehr für entwicklungsfähig hält. Die Politik hat ihn ohnehin aus dem Vaterlande vertrieben, die Gestalt des Fremden wird nicht nur politisch, sondern auch persönlich ganz Mythus, von dem Reisende Beliebiges lügen. Er beweist der Welt durch eine lange Reihe von poetischen Werken, daß er noch derselbe, ja ein größerer als früher sei: es hilft nichts. Er schreibt bedeutende wissenschaftliche Bücher: das nützt erst recht nichts. Als er endlich stirbt, ist er von allen zeitgenössischen Dichtern der am wenigsten gekannte, und die großen Litteraturgeschichten möchten seinen Namen am liebsten totschweigen, wenn sie könnten; sie beschränken sich auf Schiffermärchen vom Seinestrande und einige ästhetische Redensarten, bei denen besonders die Anklage der Frivolität eine Rolle spielt, eine Anklage, mit der Göthe oder Byron ebenso gut zu vernichten wären, wenn es Not thäte, die aber sehr bald ein integrierender Bestandteil der Legende wird und sich zu den politischen Mythen der Charakterlosigkeit und der undeutschen Gesinnung als Drittes gesellt. Dieser oder jener konstruierende Geist gibt dann gelegentlich den drei Punkten eine gemeinsame Wurzel in der semitischen Stammesanlage Heines, womit eine Sache berührt ist, von der man gewiß sein kann, daß sie eine Unmasse von Zuhörern entscheidend gegen Heine einnehmen wird.

Mit diesem Stamme und seinen drei Ästen: Judentum, infolge dessen widerdeutsches Wesen, Charakterlosigkeit und Frivolität, — ist nun recht eigentlich der litterarischen Konstruktionssucht die Formel gegeben, nach der nun jeder auch bei oberflächlicher Kenntnis nur dieser oder jener Schrift von Heine eine durchaus der Legende entsprechende Charakteristik Heines von beliebig vielen Seiten entwerfen kann; man durchsuche, wenn man daran Gefallen findet, einige Litteraturkompendien ältern und bisweilen auch noch traurig neuern Schlages und vergleiche; nach Abzug der Rhetorik wird die identische Essenz bleiben. Nur ein Punkt kommt noch hinzu, und darf nicht übersehen werden. Neben der litterarischen Legende besteht merkwürdigerweise eine unmittelbare Tradition durch den Buchstaben, die Popularität des „Buches der Lieder". Nach wie vor und mit den Jahren eher mehr als weniger, erfreut sich das deutsche Volk an einer Gedichtsammlung des antideutschen, gesinnungs- und haltlosen, im Gemeinen versunkenen Juden. Hier muß die auf der Legende basierende Geschichtschreibung eine Konzession machen. Im Grunde ist es ein Luftsprung, den sie macht, eine Ungeheuerlichkeit, die sich nur ein psychologisch durchaus ungebildetes Publikum gefallen lassen kann. Sie gibt nämlich zu, daß der Lump Heine lichte Momente hatte, in denen er den echten deutschen Volkston zu treffen wußte und, obgleich er in seinem Herzen undeutsch, charakterlos und gemein war, zarteste und reinste Blüten der deutschen Poesie zu zeitigen verstand. Damit ist die Kette der Legende geschlossen. An die drei Hauptsätze der Anklage, die in dem „denn" des semitischen Ursprungs zusammenlaufen, fügt sich noch ein „trotzdem", mit dem auch jene unabhängige, unverwüstliche Tradition erklärt ist.

Ich habe gesagt, daß man dieses mythische Netz nicht hart als gewollte Lüge bezeichnen darf. Es gibt keinen Punkt darin, der nicht auf einen gewissen Schein von Wahrheit zurückzuführen wäre. Heine hat zu jedem derselben einmal irgendwie und irgendwo Anstoß gegeben. Aber einmal hat die Legende das jedesmalige Körnchen Wahrheit so ins Grenzenlose ausgestaltet und verwandelt, daß es nur noch sehr beschränkten Wert hat, — dann ist sie immerhin nur im Besitze eines winzigen Bruchteils der gesamten geschichtlichen Wahrheit über Heines Leben und kennt gewaltige Partieen gar nicht. Der einfachste Versuch einer wissenschaftlichen Biographie muß sie wie leichte Spreu auseinanderjagen und sie sowohl thatsächlich in ihrer sachlichen Schwäche, wie auch logisch in ihrem schweren psychologischen Schnitzer des angehängten „trotzdem" aufdecken. Der Beweis ist ein so leichter, daß man rund sagen kann, es gibt gar keinen Menschen, der sich mit dem wahren Material über Heines Leben und Werke genauer vertraut gemacht und der nicht auf Schritt und Tritt die Legende durchlöchert hätte. Da solche wissenschaftlichen Biographen ihre entsprechenden An-

sichten in guten Büchern bereits seit Jahren niedergelegt haben, so würde es heute allerdings nicht mehr bloß als Leichtgläubigkeit, sondern geradezu als ein Mangel an historischer Gewissenhaftigkeit bezeichnet werden müssen, wenn bei einer ästhetischen Untersuchung die Legende nach wie vor zur Grundlage genommen würde. Im einzelnen kann ja das biographische Urteil, wo es selbständig heraustritt, sich, den wissenschaftlichen Standpunkt einmal zugestanden, die größtmöglichste Freiheit gegenüber den Forschungen der Vorgänger wahren, und dieses Recht nehme ich auch für meine Darstellung in Anspruch. Verpflichtet fühle ich mich, zwei Namen zu nennen, denen ich ernstliche Anregung und Förderung verdanke: Adolf Strodtmann und Hermann Hüffer. Strodtmann hat den Stamm geschaffen, von dem wir alle zehren, wo die historische Auffassung Heines ins Spiel kommt*). Durchaus kein genialer Kopf, wo es sich um kühne Vermutungen und raschen Gedankenblitz in Forschung und Ausdruck handelte, war er doch ein unermüdlich fleißiger Arbeiter, dessen Werke stets mit dem allein sichern Apparate nüchterner Sachlichkeit und echt wissenschaftlicher, nie im leisesten Zuge getrübter Ehrenhaftigkeit geschaffen sind. Wo ein selbständiges Urteil in ästhetischen Dingen not that, war Strodtmann selten glücklich, aber er wußte die Lücke geschickt durch eine reiche historische, philosophische und politische Bildung zu verdecken. Hüffer hat bis heran fast nur kurze Proben seiner Heinestudien veröffentlicht. Was er aber gibt, ist ausnahmslos vortrefflich. Man fühlt den sichern Schritt des Gelehrten von Fach, den kritischen Blick des reifen Kenners. Auch seine Arbeit streift das ästhetische Gebiet kaum; wenn es geschieht, verrät er freilich auch hier originale Kraft**).

Soviel über die Stellung zur Legende und ihrer Kritik. Der

---

*) Das zusammenfassende Werk ist „Heinrich Heines Leben und Werke" von Adolf Strodtmann, erste Auflage von 1867, zweite verbesserte von 1873, dritte von 1884. Es wäre zu wünschen, daß ein neuerer Bearbeiter das in kleinen Details jetzt vielfach veraltete Buch des Verstorbenen unter pietätvoller Beachtung der Individualität des Ganzen durchkorrigierte, da es seinen lebendigen Wert als Lesebuch für jeden, der eine genaue Erzählung von Heines Erdenlaufbahn sucht, — vom Quellwerte für den Forscher ganz abgesehen — noch keineswegs verloren hat.

**) Die älteren Aufsätze Hüffers über Heine (bis 1878) vereinigt das Buch „Aus dem Leben Heinrich Heines" (Berlin, Pätel). Andere nicht minder vortreffliche sind noch in Journalen zerstreut. Die kurze Charakteristik Heines in der Vorrede des Buches sagt mit ein paar Worten das beste, was sich als Extrakt aller Forschung auf so engem Raume aussprechen läßt. Als Entdecker auf dem Gebiete Heinescher Manuskripte und Briefe hat Hüffer von den vielen, die hier gearbeitet, die glücklichste Hand gehabt, indem er vor allem den Setheschen Nachlaß veröffentlichte. Wenn ich übrigens im Text außer Strodtmann und Hüffer keine Namen nenne, so soll das kein Totschweigen der übrigen verdienten Forscher über Heine sein, — ich habe nur die beiden Besten ausgewählt, die zugleich die Ersten der Zeit nach waren und für alle Späteren das Fundament gelegt haben.

kurze Hinweis mag genügen, um anzudeuten, wie ich mir die Behandlung des Biographischen denke. Schärfer und bis zu gewissen Grenzen eingehender glaube ich an dieser Stelle meinen Standpunkt bei der im Vordergrunde befindlichen ästhetischen Beurteilung darlegen und rechtfertigen zu müssen. Bei dem merkwürdig chaotischen Zustande unserer gegenwärtigen Kunstwissenschaft scheint es mir unerläßliche Vorbedingung einer so umfangreichen kritischen Arbeit, daß der Verfasser wenigstens im losesten Umriß einleitend andeutet, welche Prinzipien er denn eigentlich zu Grunde legen will. Es gibt einen doppelten Standpunkt ästhetischer Beurteilung: einen ästhetisch-historischen und einen allgemeineren ästhetisch-kritischen. Bei dem ersteren versetzt sich der Beurteiler in die Zeit seines Objekts zurück, mag diese auch noch soweit von seiner eigenen entfernt sein, und wahrt seinem eigenen Ich nichts als das objektive, durch den Zeitabstand und umfassendes Wissen ermöglichte Schweben über dem Lärm der Parteien; er arbeitet das geschichtliche, persönliche Bild des Andern heraus und mißt seine Bedeutung wie seine Fehler an den gleichzeitigen Ideen, an Dingen, die vielleicht jetzt überwunden und vergessen sind, die aber damals über Glück und Unglück, Schuld und Verdienst entscheiden mußten. Diese Betrachtungsweise, die nur ermöglicht wird durch eine Periode lebhafter Regsamkeit und Forschung auf historischem Gebiete, die Hand in Hand geht mit der Ausbildung einer unbefangenen Kulturgeschichte, hat in unsern Tagen stets wachsende Bedeutung gewonnen. Ihr Wert ist unbezweifelt. Eine Methode solcher Art ermöglicht eine Unbefangenheit des Urteils, die dem ledernsten Machwerke eines poetischen Pedanten innerhalb seiner Schranken vielleicht ebensoviel Lob spenden läßt wie dem erhabenen Produkte einer göttlichen Begeisterungsstunde im Leben Schillers oder Göthes. Die Gefahr liegt aber schon in dieser besten Seite klar enthalten. Denn unwillkürlich drängt sich bei solchem Verfahren der Satz von der Unfreiheit des menschlichen Einzelwillens gegenüber gewaltigen Zeitaspekten in den Vordergrund, und aus dem Allesverstehen wird auch in der Ästhetik ein Allesverzeihen, vor dem schließlich jedes Kunstwerk, das nur irgend einmal in etwas Bedeutung gewonnen, nach allen Seiten gleich interessant bleibt. Als Regulator dieser gefährlichen rein historischen Richtung der Kunstkritik erscheint die allgemeinere ästhetisch-kritische. Allerdings ist diese in einem Sinne zu verstehen, der nicht der gewöhnliche ist. Nach hergebrachter Definition hebt sie auf Grund tiefer, im Weltenbau begründeter Kunstgesetze, die dicke Bände füllen, das Ewige, Dauernde aus der Masse des Geschichtlichen heraus, entscheidet von einem absoluten philosophischen Standpunkte über Schön und Unschön, Gut und Schlecht und liefert auch dem, der von Geschichte weiter nichts weiß, einen unvergänglichen Kanon künstlerisch richtiger Formen. Dabei wird aber der Kernpunkt des Ganzen völlig übersehen. Wäre der

zweite, höhere Standpunkt in der That nichts anderes, so hätte der nüchterne, modern geschulte Geschichtsästhetiker vollauf recht, ihn als haltlose Metaphysik zu bezeichnen, — ein Begriff, unter dem sich alle Richtungen zusammenfinden, die mit der Prätention des Absoluten auftreten und sich somit selbst von der Wissenschaft mit ihrer ewigen Relativität geschieden haben. Von einer Regulierung der ästhetisch-historischen Einseitigkeit könnte dabei gar keine Rede sein. Und doch liegt hier alles. Die allgemeine Ästhetik ist lediglich eine regulierende Hilfswissenschaft, die nur insofern im Gegensatze zu der vollkommenen Gleichstellung im historischen Sinne etwas Absolutes zum Richtmaße nimmt, als sie den augenblicklichen Stand des modernen Kritikers zur absoluten Basis macht. Die Gegenwart mit ihren augenblicklichen Gesamtanschauungen: das ist der wahre Boden, nicht eine metaphysische Allgemeinheit, von der überall nichts gewußt wird. Vor uns steht der ungeheure Wust geschichtlich gleichberechtigter Kunsterscheinungen. Aber nur ein beschränkter Teil davon wandelt noch kräftig in uns weiter, der Rest ist zwar Stein, auf dem wir fußen, aber toter Stein. So wie wir diesen Maßstab der Gegenwart an ästhetisch zu behandelnde Dinge anlegen, verengt sich der ungeheure historische Ring, die ermüdende Relativität schwindet, es zeigen sich für uns d. h. unsern modernen Standpunkt absolute Werte. In gewissem Sinne trägt diese Gruppierung und Ausscheidung den Stempel des Gewaltsamen; denn wir mit unsern Ideen, die wir ja doch nur eine Entwicklungsphase darstellen, sind auch in uns selbst wieder etwas Relatives. Aber in diesem Gewaltsamen offenbart sich zugleich etwas Naturnotwendiges. Jedes geistige Ich in der Welt ist strenggenommen ein Gewaltakt, ein scheinbares Durchbrechen einer mechanischen Kette. Und doch ist es da, — unbestreitbar, mit vollem Rechte, sich als Ich, als etwas Besonderes zu fassen, so sehr ihm auch die Relativität seiner Existenz in anderem Zusammenhange einleuchten mag. Jedes Ich legt Kritik an seine Umgebung an, es empfindet gewisse Neigungen, gewisse Strömungen individuell als wichtig und bevorzugenswert vor andern. Jede Zeit mit ihren Ideen, ihren Gefühlen, jedes „Jetzt“ ist aber in gewisser Art ein solches Ich, das berechtigt ist, neben seiner historischen Einsicht noch etwas Individuelles als Kanon aufzustellen. Die individuelle Richtung der eignen Zeit wahren und bevorzugen innerhalb der Relativität des Kunstgeschichtlichen: das heißt ästhetisch-kritisch verfahren. Das Bild Heinrich Heines, wie ich es zu zeichnen versuchen will, entrollt sich mir nicht im einseitigen Lichte der rein historischen Beurteilung, nicht im trügerischen Scheine metaphysischer Schönheitsträume, sondern von einer bestimmten, vorwärts flutenden Zeitwelle aus, die das Moderne bezeichnet. Und ich bin der Ansicht, daß es sich allerdings lohnt, von diesem Standpunkte aus die Heinesche Dichtung in ihrer ganzen, äußerlich so wechselreichen und in tausend

Splittern zerstiebenden, innerlich so tief logischen und einfachen Gestalt ins Auge zu fassen. Heine ist, was immer die Kurzsichtigkeit und die Macht der Legende aus seinem Bilde geformt haben mögen, in all seinem Thun noch durch und durch ein moderner Dichter, ein Dichter, dessen Gaben, dessen Glück und dessen Schwäche enthalten waren in Dingen, die auch uns noch lebhaft bewegen.

Der tiefe Konflikt, der Heines Poesie und Prosa unablässig durchzieht, erschien beschränkten Köpfen damals, als diese gewaltige Dichternatur ihre trübe, wunderliche Erdenwallfahrt vollendete, bald wie eine flüchtige, inhaltslose Reaktion gegen den luftigen Tanz der kleinen Schule der Romantiker, bald wie eine alberne Komödie, eine Persifflage der wahren Poesie. Wir heute dürfen es wissen, daß er mehr war. Er war die erste künstlerische Form, die — allerdings hier noch ohne die rechte Lösung — eine neue, gewaltige Entwicklungsphase des menschlichen Fühlens und Denkens in seinen Wechselbeziehungen erlebte, die Entwicklungsphase des modernen Realismus, des Aufeinanderprallens naturwissenschaftlichen, streng logischen Denkens und der älteren, weichen Gefühlsform der Poesie, das zunächst ein harter Konflikt werden mußte und dessen harmonische Lösung auch wir noch nicht im ganzen Umfange besitzen. Geahnt hatte diesen drohenden Zusammenstoß die ganze voraufgehende Litteraturepoche, aber der Glanz der Form, die abstrakte, metaphysisch zurechtgebaute Schulung des Denkens im Verein mit den künstlichen Faktoren der neu heraufbeschworenen Klassizität der Antike hatten den innern Zwiespalt noch verhüllt, soweit es irgend anging. Zur Sprache kommt der unvermeidliche Streit für die deutsche Poesie zuerst bei Heine — und zu was für einer Sprache! Ich kann hier in dieser Einleitung nur andeuten, wie ich das meine. Dem Nachweise im Einzelnen dient das ganze Buch. Aber ich denke, wenn wir das Thun Heinrich Heines in dieses Licht des Modernen heraufrücken, gewinnt es ein ganz neues Antlitz. Die Idee trennt sich bis zu gewissen Grenzen von der schwachen Persönlichkeit, die ihr Träger war. Aber in notwendiger Wechselwirkung steigt doch auch diese Persönlichkeit selbst, je heller die Idee zu Tage tritt. Vor allem: das Bild des Mannes wird ernst. Das Schellengeklapper der Narrenmütze verstummt, wir lernen dem Worte glauben, das der gequälte, verkannte Mensch so oft wiederholt: es sei ihm allezeit bitterer Ernst mit seinen Scherzen gewesen. Das Kleinliche der Individualität im Guten wie im Bösen erscheint harmlos. Denn der Mann selbst ist tot, und die er gelegentlich geärgert oder bevorzugt hat, sind auch tot. Was will der Streit über diese Lappalien noch? Sein Werk lebt, und nur dieses allein haben wir zu betrachten. Wir sehen es mit tausend Fäden fest verknotet in unser modernstes Denken, wir können noch von ihm lernen, wo es gut ist, und haben das Recht des Mitfühlenden, zu tadeln, wo es uns schlecht scheint.

Das ist mein ästhetischer Standpunkt Heine gegenüber. Er ist kein einseitig apologetischer, er legt bloß Gewicht auf die Lebensfähigkeit, das Moderne in Heines Dichtungen. Man begreift, daß in solcher Wendung des Stoffes wenig Raum bleibt für die Seiten, die man bisheran am eifrigsten bei Heine besprochen hat. Das politische Element steht mir nicht im Vordergrunde. Meiner Ansicht nach — die allerdings nicht die Ansicht einer großen Menge von Historikern ist — ist von allen Teilen der Geschichte der politische der vergänglichste. Sobald der Standpunkt des Modernen entscheidend wird, verblaßt der Politiker Heine und verschwindet zwischen Aktenbündeln der Vergangenheit, in denen kein Lebensstoff mehr steckt. Sehr sparsam bin ich mit sogenannten moralischen Sätzen gewesen, die jeden Vers eines Dichters auf die Goldwage der gebräuchlichen Salonsitte legen und, verdammend oder bewundernd, in Phrasen und dem süßen Gefühle des Darüberstehens schwelgen. Mehr als irgendwo gilt mir hier das Gesetz, nur Gleiches mit Gleichem zu messen. Wer anders handelt, der kommt, wenn er konsequent sein will, sehr bald auf den Standpunkt des Khalifen der Sage vor der alexandrinischen Bibliothek: „Entweder all dieses steht auch im Koran, dann ist es überflüssig, — oder es steht nicht darin, dann ist es ketzerisch; also verbrennt es in beiden Fällen.“ Wenn eine gewisse Philistermoral auch für den Ästhetiker Anfang und Ende seiner Weisheit bleibt, wozu dann überhaupt noch Poesie jener höheren Art, wie sie unsere großen Meister in freier Kraft geschaffen? Entweder sagt sie nur dasselbe und ist überflüssig, oder sie schweift darüber hinaus, dann ist sie unsittlich. Mit solchen Grundsätzen habe ich nichts zu schaffen. Ein Maßstab des Urteils ist für mich, daß meinetwegen im Faust der große Anfangsmonolog mit seiner philosophischen Größe angenehmer wirkt als die unappetitlichen Situationen auf dem Blocksberg, und daß ich also ersteren über letztere stelle. Aber keineswegs kann mir mein Urteil beeinflussen, was etwa ein junges Mädchen sich von dieser oder der andern Szene denkt; das ist ein pädagogischer Betrachtungsstandpunkt, aber kein ästhetischer. So wenig wie ich mich mit der Ansicht befreunden kann, die auf allen Gassen gepredigt wird, daß die Wissenschaft der Ästhetik nicht blos eine *Kritik* der Bewunderung und naturwissenschaftliche Analyse des bewundernden Gefühls sei, sondern selbst das privilegierte Reich schrankenlosen Bewunderns darstelle, so wenig gestatte ich im moralischen Urteile des Forschers der *Verwunderung* irgend einen Raum, dem Entsetzen, daß auch der große Dichter, den wir uns hoch über uns denken, gelegentlich sein Licht leuchten läßt über graue Abgründe tief unter unserer Sphäre. Über die Epoche dieses moralischen Erschreckens hat der Ästhetiker hinaus zu sein. Im andern Falle wird er allezeit zwischen zwei Untiefen wandeln: der subjektiven, kindlich befangenen Kritik, die jeden Zoll, den die gewaltige Persönlichkeit des Dichters

über ihr kleines Ich hinausragt, unerbittlich mit der bequemen Moralscheere abschneidet und verwirft, auf der einen Seite, und dem Bemühen, jeden, auch den unzweideutigsten Vers, den die wilde Menschlichkeit des Genius geschaffen, bemäntelnd umzudeuten und zu verstecken, auf der andern Seite. Beide Gefahren führen zur wissenschaftlichen Unehrlichkeit, mag auch der Betreffende selbst sich noch so rein fühlen und, subjektiv genommen, rein sein. Die Moral des Ästhetikers wie die des Physikers oder Astronomen beruht aber eben in seiner Ehrlichkeit; ein zweites, was darüber stände, gibt es nicht, weder im Himmel, noch in seiner Brust.

II.

Der Plan dieses Buches ist ein sehr einfacher. Die einzelnen Bücher schließen sich der historisch gegebenen Reihenfolge der Heineschen Schriften aufs Engste an, soweit es thunlich ist, doch mit scharfer Sonderung der Verse von der Prosa. Das zweite Buch, das den Anfang macht, behandelt dementsprechend die älteren lyrischen Cyklen, wie sie später im „Buch der Lieder" gesammelt erschienen sind, das dritte in völligem Parallelismus hierzu die gleichzeitigen dramatischen und epischen Versuche (Almansor, Ratcliff, der Rabbi von Bacharach), das vierte in derselben Weise die Prosateile der „Reisebilder". Das biographische Material, soweit es in Betracht kam, ist jedesmal in die ästhetische Kritik verflochten Gerade hier war es mir um wenige, markante Züge zu thun, die einerseits ein rundes Bild geben, andererseits in ihrer Beschränkung auf die Hauptpunkte wohl ziemlich zweifellos als sachlich richtig angenommen werden können im Gegensatze zu den biographischen Detailfragen, deren wissenschaftliche Erörterung heute noch in beständigem Flusse befindlich ist. Der Anekdotenkram, den der Historiker nicht immer entbehren kann, ist nach Kräften unberücksichtigt gelassen. Ich halte eine Anekdote, selbst wenn sie nicht wahr ist, für wertvoll, wenn sie aus tüchtiger, Freunden und Verwandten oft ermöglichter Kenntnis vom Gesamtcharakter eines Dichters erfunden ist. Diesen Vorzug genießen nur wenige Anekdoten aus dem Leben Heines; die meisten sind nicht charakteristisch für Heine, sondern nur für ihren höchst uninteressanten und im Banne der verbreiteten Legende stehenden Erfinder. Wir bedürfen ihrer zum Glücke nicht. Heines eigene Aussprüche über sein Leben sind dagegen stets sehr wertvoll, aber auch nur mit der Kritik zu benutzen, die aus der bekannten Thatsache entspringt, daß dem phantasiereichen Dichter sein eigenes Bild stets unter der Feder zur Romanfigur wird, hier freilich

mit romanhaften Ergänzungen, die, wenn nicht wahr, doch durchweg wenigstens charakteristisch sind.

Es bleibt mir noch die Aufgabe, am Schlusse dieses einleitenden Kapitels einen kurzen Blick auf Heines Kindheit zu werfen. Es gilt, den Boden zu sehen, von dem das Objekt des Biographen wie des Ästhetikers ausgegangen. Drei Aspekte stehen über der Wiege jedes Menschen: das individuelle Familienleben, aus dem er entspringt, die eng mit dem Orte der Geburt verwachsene politische Lage der Zeit und die geistige Strömung der Stunde. Alle drei Elemente sind für Heines Entwicklung, wie immer man sie betrachten mag, von entscheidender Wichtigkeit. Der Familie verdankte Heine vor allem wieder drei weitere Punkte, die mächtige Gravitationszentren seines Schicksals wurden: ein reiches, in glücklichen Kindertagen erwärmtes und unverrückbar eingeprägtes Gemütsleben, den Fluch der jüdischen Abstammung und den härteren Fluch der pekuniären Mittellosigkeit. Politisch machten ihn Ort und Zeit seiner Geburt zum Rheinländer und Bewunderer französischen Wesens im Gegensatze zum Preußentum. Die große Kulturströmung des Tages aber stellte ihn von vornherein vor die beiden Parteien des Lichtes, der Wahrheit, der Geistesfreiheit und andererseits des veraltenden Zopfes und der gläubigen Finsternis und drängte ihn notwendig der ersteren zu.

Eine flüchtige Skizze wird das Netz kleiner, subjektiver Knoten zeigen, das schon in der primitiven Anlage, gleichsam in der zarten Furchung des Keimes, aus diesen großen Linien erwuchs. Heines Knabenzeit führt nach Düsseldorf. Ein sonderbares Grenzgebiet seit alten Tagen, diese Rheinlande! Ohne den Aufrührergeist und den Traum selbständiger Nationalität eine Art westlichen Polens, nur unvergleichlich viel reicher durch historische Tradition. Hier schied sich einst der Kelte vom Germanen. Als künstlicher Keil schob sich dann zwischen beide die römische Militärprovinz. Endlich verschmolz das dreifache Element zur typischen Neuschöpfung des Franken. Vom Rhein wanderte die neue Gesittung, die neuere Zeit im eigentlichen Sinne, nach Osten. Um den Rhein wob sich der erste Jugendtraum deutschen Christentums, am Rhein faßte die Rebe Wurzel, das Geschenk südländischer Genußfreudigkeit. Aber auch der Fluch stagnierender Kultur, verknöchernder Religionserscheinungen heftete sich zuerst an die Gestade dieser erbreiterten Schweizerwelle, der Fluch des Pfaffentums, der gothischen Verschnörkelung, der langsamen Versandung und Versumpfung, wo am Ende jedes Ärmchen und Äderchen sich selbst genug war und der große nationale und kulturelle Strom ganz vergessen und verloren schien. Das langsame Emporkeimen nüchterner, aber ehrlicher und gesunder Zustände in Preußen blieb dieser Welt so fremd, wie das Sturzbad des friderikianischen Geistes. Unvermittelt stieß der alte, morsche Kirchenbau mit den neuen Dingen

zusammen, die zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Westen kamen, und in keinem deutschen Lande erschien der freiheitstrunkene französische Revolutionsgeist selbst noch in der despotischen Soldatengestalt des ersten Napoleon so ganz Verkörperung des absoluten Kulturfortschrittes, wie am Rhein. Es waren nicht die schlechten Elemente, die den fremden Eindringlingen zujubelten, sondern gerade die aufgeklärten. Das versinkende deutsche Reich erschien diesen Menschen untrennbar verwachsen mit dem Haltlosen, Alten, Kulturunfähigen. Frankreich war ihnen alles. Mit Preußen hatten sie keine Berührungspunkte, erst viel später sollte sich in ihm die dritte, die siegende Gewalt aufthun. Und als nach den ersten, bösen Kriegsjahren der Franzmann nun wirklich dauernd das Regiment ergriff, fand sich sehr bald zu dem Gedanken, daß man französische Partei haben müsse, wenn man überhaupt frei denken wolle, auch das Gefühl, daß praktisch genommen die neue Verwaltung reich an verständigem Segen sei. Man kann das Ganze nicht besser aussprechen, als es in ein paar Sätzen von Treitschke (Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert, Band I, Seite 175) geschieht, — ein Citat, bei dem ich gern die Gelegenheit wahrnehme, meine hohe Achtung vor der historischen und künstlerischen Kraft zu bezeugen, die diese wie so viele Partieen in Treitschkes Werk auszeichnet und mit der um so bitterer das grundfalsche Urteil in Kontrast steht, das im dritten Bande über Heines Stellung zu all diesen Fragen gefällt wird und das ohne jeden Vorbehalt die gangbare Legende nacherzählt.

„Die Meinung“, sagt Treitschke mit treffendem Wort, „war allgemein, daß man für immer zu Frankreich gehöre. Die Rheinländer hatten mit ihrer Geschichte gebrochen und von ihren alten Überlieferungen in die neue Zeit nichts mit hinübergenommen als den katholischen Glauben; daher das Gefühl innerer Verwandtschaft, das sie noch auf lange hinaus mit der neufranzösischen Bildung verband. Die alte Ordnung war spurlos vernichtet, jede Möglichkeit einer Wiederherstellung verloren; bald schwand selbst die Erinnerung an die Zeiten der Kleinstaaterei. Die Geschichte, die in den Herzen des aufwachsenden rheinischen Geschlechts wirklich lebte, begann erst mit dem Einzuge der Franzosen. Nur vereinzelte tiefere Naturen wie Görres und die Gebrüder Boisserée, erkannten nach und nach den Fluch aller Fremdherrschaft, die Verdumpfung und Verwüstung des geistigen Lebens; sie wendeten ihre sehnsüchtigen Blicke den Jahrhunderten des Mittelalters zu, da das Rheinland noch ein lebendiges Glied des deutschen Reichs gewesen, fanden in Schmerz und Reue ihr verlorenes Vaterland wieder. Die große Mehrzahl nahm das Geschehene hin wie eine unabänderliche Notwendigkeit, zumal da die Zustände des Reichs so wenig Grund zur Sehnsucht boten. Auch drüben auf dem rechten Ufer glaubte jedermann, die neue Westgrenze Deutschlands sei für alle Zu-

kunft festgestellt." — Angelegt, wie keine zweite, schon dem Auge des Knaben die Welt der Menschen wie der Ideen in unendlicher Perspektive und unendlichem Flusse zu zeigen, war eine solche Zeit einzig abhold der Entwicklung deutschnationaler Empfindungen, zumal wenn ihr Samen in ein wild gährendes Dichterherz fiel, das schon der natürliche Genius ins allgemein Menschliche, Volkslose trieb. Auch Schiller und Göthe verdankten ihrer Jugend wenig nationalen Sinn in der Bedeutung des Wortes, wie sie uns jetzt wieder geläufig geworden; aber ihr Schicksal trieb sie von der Heimat weg doch nur desto tiefer ins Herz der deutschen Lande hinein, niemals gingen sie durch eine Schule, die das Fremde mit zweifelloser Bestimmtheit über das Ererbte stellte.

Das ist das Bild des Hintergrundes in großen Umrissen. Fassen wir jetzt das engere Leben, wie es die einzelne Familie bot, ins Auge, so ist auch da unendlich viel Belehrendes, wenn auch Vorsicht geboten bleibt. Eine Judenfamilie in Düsseldorf! Unwillkürlich fühlt man den Stich, der darin zu liegen scheint. Es ist, als hebe die Religionsgemeinschaft den Mann, von dem wir reden, nun erst ganz aus allem Deutschen heraus, zerstöre den letzten Rest von Nationalem, der noch in seiner Anlage und Erziehung steckte. Aber gerade hier setzt man sich der Gefahr aus, zu übertreiben, Dinge auf Grund theoretischer Schlüsse zu sehen, die in der Praxis keinen Boden finden. Es kann an dieser Stelle nicht in meiner Absicht liegen, mich in eine längere Auseinandersetzung über den Einfluß allgemeiner völkerpsychologischer Anlagen auf ein bestimmtes Individuum einzulassen. Bei einem Menschen, der sich durch eminente Geistesgaben so jäh nicht bloß über seine Vorfahren in der Familie, sondern in gewissem Sinne die ganze mitlebende Welt erhebt, ist es allezeit mißlich, in diese mehr oder minder nur den Mittelschlag normal berührenden Vererbungsfragen einzugehen. Heines Vorzüge — sein enormes poetisches Gefühl, seinen klaren philosophischen Blick, seinen künstlerisch feinen Witz — wird man wohl schwerlich für jüdische Erbschaften halten wollen, man müßte denn die Sache soweit treiben, wie Treitschke in der oben erwähnten Charakteristik, der von Heines „scharfem jüdischen Verstande" spricht, wonach schließlich Lessing, Kant, Schiller oder Hegel alle hätten Juden sein müssen.*) Aber auch die kleineren Anlagen in ihm, bei denen

*) Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert von Heinrich von Treitschke, Band III, Seite 711 ff. Ich komme mit Absicht wiederholt im Verlaufe des Buches gerade auf diese Kritik Heines zurück, — nicht deswegen, weil ich unnötigerweise gegen einen Mann von Treitschkes Wissen und Ansehen polemisieren möchte, sondern weil sie typisch für eine ganze Klasse gegnerischer Anschauungen und außerdem wohl die neueste und uneingeschränkteste aller ähnlichen Kundgebungen ist. Gerade indem ich unter vielen Ungenannten und nicht Nennenswerten Treitschkes Namen herausgreife, glaube

man das semitische Blut allezeit bei der Hand hat, sind durchweg teils ganz individuell, teils geradezu unjüdisch, wie die Abneigung gegen den Handelsstand mit seinem Rechnen und Zählen, oder das sensitive, nervöse Wesen, dem alles Lärmende und Marktschreierische aufs Äußerste zuwider war. Wo immer ein psychologisch genaues Bild Heines die Abstammung als Grundfarbe einführen möchte, sieht eine ehrliche Kritik sich zu äußerster Vorsicht genötigt. Nichts ist leichter, als hier mit Phrasen um sich zu werfen, aber auch nichts sachlich wertloser. Man wird vollends schwankend, wenn man die Gestalten des Vaters und der Mutter ins Auge faßt. Sie sind beide interessant genug, um einen Moment bei ihnen verweilen zu dürfen. Wenn es zwei Typen gibt, bei denen es ernstlich schwer fällt, auch nur eine einzige der markanteren semitischen Eigentümlichkeiten aus den überlieferten biographischen Details herauszulesen, so sind es diese.

Der Großvater von väterlicher Seite war laut Beschreibung seines Sohnes „ein kleiner Jude mit einem großen Bart". Sonst weiß die Geschichte nicht viel von ihm. Unter seinen Söhnen aber trat deutlich eine Trennung der Charaktere auf. Die einen, zu denen der nachmals berühmte Onkel Salomon in Hamburg gehörte, wurden echte und rechte Geldjuden, die mit Nichts anfingen und als Millionäre aufhörten, ihr Leben lang auch für nichts Talent hatten als Rechnen und Spekulieren. Anders der Vater des Dichters, Samson Heine. Obwohl weit entfernt, in den geistigen Gaben das Urbild seines großen Erstgeborenen zu sein, trug derselbe doch eine ganze Blütenlese durchaus unjüdischer Anlagen in sich. Das Kaufmännische ging ihm fast ganz ab. Dafür hatte er Liebhabereien für das Soldatenleben, für schöne Uniformen und stramme Haltung, für edle Rosse und herzerfreuende Getränke, welch letztere Eigenschaft ihm bei allen passenden Gelegenheiten die stereotype Wendung in den Mund legte „da muß man ein neues Fäßchen anstechen", — eine Redeblume, die man sich wohl im Munde eines fröhlichen Rheinländers, aber nur schwer in dem eines nach alter Stammeserbschaft nüchtern beanlagten Semiten denken kann. Sein von allem jüdischen Brauche abweichender Lebenslauf in jungen Jahren mag diese Wandlung, wo nicht begründet, so doch ausgebildet haben.

Es ist ein Stück Geschichte, wenn auch ein recht verschollenes, in das die Wanderjahre dieses Samson Heine führen.

Frankreich hatte 1792 den Krieg erklärt. Die Misere des Feldzuges bis Valmy ist bekannt. Die Franzosen dringen an der deutschen Armee vorbei nach Mainz und Belgien vor, es entsteht die rheinische Republik, es entsteht das Chaos, in dem zunächst alles zusammen-

---

ich, ihm auch als Gegner den Tribut schuldiger Achtung zukommen zu lassen, so scharf ich auch mein eigenes, abweichendes Urteil betonen muß.

zubrechen scheint, das römische Reich, die mittelalterliche Pfaffenherrschaft, die Grenzen der Nationalitäten, die besten unter den neuen Ideen, die Vernunft wie die Unvernunft, — bloß eine gewisse elementare Zaubergewalt des französischen Namens nicht, die mehr und mehr anfängt, die näher wohnenden Völker und Reiche zu berauschen, zu betäuben, schließlich zügellos mit sich fortzureißen. Während aber die Wellen dieser Sturmflut tobend gegen die deutschen Lande am Rhein anbranden, spielt sich im vlämischen Gebiete der Sonderfeldzug der Engländer gegen Frankreich ab. Die Details dieses Feldzuges sind von einer ungeheuerlichen Lächerlichkeit. Er beginnt damit, daß der König von England sich selbst als Kurfürst von Hannover die hannöversche Armee für Geld verkauft und endet nach zwei und einem halben Jahre erfolglosen Kriegführens infolge der von anderem Schauplatze aus zugehenden, hier wahrhaft erlösenden Kunde, daß doch alles verloren sei. In dieser beneidenswerten Affaire spielt nun Samson Heine seine kleine Rolle. Seiner amtlichen Stellung nach Proviantmeister, war er als netter und lebenslustiger Kerl der besondere Günstling des Prinzen Ernst August, des nachmaligen Herzogs von Kumberland und Königs von Hannover, der damals das neunte Kavallerieregiment anführte.*) Als die lustige Kriegszeit um war, löste sich freilich dieses intime Verhältnis, und der „officier de bouche" mußte sich mühsam sein Brod verdienen und wurde schließlich doch noch Kaufmann zu Düsseldorf, wo er durch Heirat ansässig geworden. Die Lebensgefährtin, die er sich erwählt, war ein kleines, aufgewecktes Doktorstöchterlein in der kurpfälzischen Residenz aus hochachtbarem jüdischen Hause, Betty de Geldern. Das ist nun die andere typische Gestalt an der Wiege Heinrich Heines. Und auch hier gewahrt man alles andere eher im Vordergrunde als jüdische Stammeszüge. Wir besitzen noch Briefe, die Betty als junges Mädchen geschrieben. Spiegelt sich in der Gestalt des Samson, wenn auch mehr komisch als ernsthaft, das unruhige, zerfahrene Kriegsleben der Zeit, das mit all seinem Trommelwirbel und seinen bunten Uniformen am Ende doch dem Bürgersmanne kein Brod gab und ihn nach stürmischen Wanderjahren doch noch zwang, wieder in das enge Philisterleben einzulenken, so tritt in Betty, verschwommen, aber doch merkbar, die geistige Strömung der Jahrhundertwende hervor. Dieses Düsseldorfer Kind ist mit den gelehrten Brüdern aufgewachsen (die einzig mögliche Entfaltung der wissenschaftlichen Triebe im damaligen Judentum, der medizinische Beruf, ist für den Geist dieses Hauses entscheidend), es lebt mit ihnen

---

*) Wer eine anschauliche und quellenmäßige Darstellung des ganzen Feldzuges sucht, findet sie in dem ausgezeichneten Buche „Scharnhorst" von Max Lehmann (1. Teil. Hirzel 1886). Scharnhorst befand sich als Artilleriekapitän — grollend über die elende Gegenwart und lernend für die bessere Zukunft — bei derselben Division wie Samson Heine.

auf gleicher geistiger Höhe, soweit ein junges Mädchen das vermag, liest lateinische Dissertationen vor, versteht Französisch und Englisch. Aber was erst den Charakter gibt: es studiert mit Eifer Göthe und Rousseau, neigt sich zu ernster Betrachtungsweise der Dinge, ohne allzu tief in die Empfindelei des zeitgemäßen Naturschwärmens hinein zu geraten. Die Briefe sind mit hebräischen Lettern geschrieben; wer im übrigen auf die Suche darin nach spezifisch jüdischen Zügen gehen wollte, würde wenig finden. Das Gemisch von sentimentalem Grübeln und thatkräftiger Energie, das sich stark äußert, kann man mit demselben Rechte als Charaktereigenschaft der Rheinländerin in Anspruch nehmen, wie als solche der Semitin. So werden diese Schlüsse, die man so gern gezogen, weil sie so bequem sind, schon bei Heines Eltern recht problematisch.

Der engere Zeitpunkt, der Heines Leben begrenzt, ist unsicher. Die Jahreszahl schwankt zwischen 1797 und 1799, ohne daß man eine der Ziffern mit größerer Wahrscheinlichkeit vor der andern herausheben könnte. „Zu Ende des skeptischen achtzehnten Jahrhunderts“ — so fixiert Heine selbst einmal rund die Zeit und sagt damit mehr, als Zahlen vermögen. Politisch mag 1797 an den Frieden von Campo Formio erinnern, der in geheimen Paragraphen das linke Rheinufer den Franzosen preisgab, 1799 an die Koalition Englands, Österreichs und Rußlands, die bei Abukir, für Italien unter Suwarow, in Oberdeutschland durch den Erzherzog Karl ebenso glänzend beginnt, wie sie zu Ende desselben Jahres jämmerlich auseinanderfällt. Vergängliche Machwerke des Augenblicks, das Eine wie das Andere. Es gibt Größeres, Dauernderes für die Menschheit, woran der Blick haften darf, wenn er jene Zahlen liest. 1797 ist das Jahr Hermann und Dorotheas, der besten Schillerschen und Götheschen Balladen, der Nachklänge des Xenienstreites. Um diese Zeit wird Jean Paul ein berühmter Mann, Shakespeare feiert seine eigentliche Auferstehung in Deutschland. 1799 ist das Jahr des Liedes von der Glocke und des Wallenstein, des Hyperion und der ästhetischen Untersuchungen Wilhelm von Humboldts über Hermann und Dorothea; nebenher ist es auch das Geburtsjahr der Schlegelschen Lucinde, wenn man die Narrheit neben dem Erhabenen erwähnen darf. Göthe ist ganz in Shakespeare vertieft, enger als je sind die Dioskuren von Weimar miteinander verbunden, ihre persönlichen Verhältnisse fließen ineinander, als gehörten beide nur einer Familie an, und in Göthes Haus entspinnen sich beim „Glase Punsch und etwas Kaltem“ jene herrlichsten Gespräche der Kulturgeschichte, die keiner aufzeichnet, deren Spur aber wiederstrahlt aus den Werken, die aus ihrem Geiste heraus jeder der beiden für sich schafft. Und wiederum auf anderem Gebiete, das aber diesem zweiten nahe verwandt, dämmert eine gewaltige Zeit, die alsbald ihre dämonische Kraft bewähren wird: frei

von den Schranken geistiger Armut und geistigen Zwanges beginnt die Naturwissenschaft eine neue Aera, Alexander von Humboldt rüstet sich bereits zu seiner Reise nach Amerika und verknüpft mit seiner Gestalt den Glanz der goldenen Litteraturepoche mit der eisernen Gewissenhaftigkeit und dem mühevollen Ringen um den Stoff, die das neue Jahrhundert der Naturerforschung auszeichnen, das dem großen philosophischen Jahrhunderte in logischer Entwicklung folgt. An die Stelle des abstrakten Denkens, des süßen Träumens tritt die harte und doch erhabene Arbeit an der Wirklichkeit, an der Erkenntnis des sinnlich Vorhandenen.

Dennoch: bei aller Größe, — wer in jener Stunde, als das kleine Gehirn in der Bolkerstraße zu Düsseldorf die ersten Anstrengungen machte, den „zähen Sauerteig" der Welt zu zerkauen, mit hellsehendem Auge die Tiefen der Dinge hätte durchschauen können, dem würde ein Schauer durch Mark und Bein gegangen sein vor der Schwere dieser Zeit, vor der Ungewißheit, was hier zunächst kommen sollte. Die Politik rollte ratlos durcheinander, die stolze Höhe der Litteratur war ein Gipfel, hinter dem kein Neues mehr denkbar schien, die Naturwissenschaft ging langsam ihre stillen Wege, noch lange nicht reif zu kühnem, entschiedenem Regiment, wenn auch vielleicht die, welche ihr folgten, unbewußt die Glücklichsten waren. Selten ist es ein Vorteil für die stille Ausgestaltung eines reichen Geistes gewesen, an der Wende zweier Zeiten geboren zu werden. Niemals vielleicht in so geringem Maße, wie an dieser Scheidung des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Einzelheiten aus Heines Kinderzeit sind wenig erzählenswert.*) Es fehlt nicht an dem Kranze heiterer Anekdoten, die jedes aufkeimende Poetenleben schmücken, aber ich kann in dem Meisten, was von dieser Art unsere biographischen Werke füllt, nichts Charakteristisches erblicken.

Die Hauptsache liegt in den bereits gekennzeichneten Punkten: das Familienleben im Heineschen Elternhause war ein in jeder Hinsicht glückliches, auch wenn die Mittel, über die Samson Heine verfügte, nicht die größten sein mochten, — und die Erziehung durch die Schule trug durchaus französischen Schnitt. Seit 1808 stand die Verwaltung

---

*) Das Haus, in welchem Heine geboren wurde, steht heute nicht mehr. Wer sich für das Aussehen desjenigen Gebäudes interessieren sollte, welches gegenwärtig an der Stelle des alten errichtet ist, findet dasselbe naturgetreu abgebildet in der Biographie Heines von Robert Prölß (Stuttgart, bei Rieger 1886). Jeder Heinefreund ist dem Verfasser dieses Buches dankbar für die Mitteilung einiger wertvoller Portraits (z. B. die von Salomon und Mathilde Heine). Aber ein Haus, welches eingestandenermaßen nicht mehr das richtige ist, eigens zeichnen und der Biographie voransetzen zu lassen, ist doch eine Geschmacklosigkeit, die sich ein geistreicher Mann nicht zu Schulden kommen lassen sollte!

des Großherzogtums unmittelbar unter Napoleons Oberhoheit. Gerade die Juden erfreuten sich einer ganz neuen Rechtsstellung, die das Bild des Imperators für sie ganz besonders ins Licht rücken mußte. Als der Kaiser gelegentlich persönlich nach Düsseldorf kam, trat zu dem, was der Knabe daheim und im Lyceum alle Tage hörte, das gewaltige Bild des Mannes selbst und prägte sich dem empfänglichen Gemüte in einer Weise ein, die durch kein reiferes Nachdenken mehr verwischt werden konnte. Gewiß haftet an einer solchen frühen Beeinflussung des Urteils durch ein äußerliches Moment der Fluch des Subjektiven, des blinden Glaubens. Man muß in allem, was Heine geschrieben, diese Schwäche berücksichtigen. Aber auch hier soll das gesunde Urteil sich auf das einfache Bedauern und Anerkennen des Irrtums beschränken und die Übertreibung nach Kräften zurückweisen. Es gibt Leute genug, die Heines Schwärmerei für Napoleon so darstellen, als sei es Heine lediglich darum zu thun gewesen, Deutschland zu erniedrigen, indem er den französischen Helden feierte. Das ist einfach unwahr. Napoleon hat für Heine — und wahrlich nicht Heine allein — nie aufgehört, der Held der französischen Revolutionsideen zu sein, jener Ideen, die zwar in Frankreich zuerst öffentlich ausgesprochen wurden, aber durchaus den Typus des allgemein Menschlichen an sich trugen. In Heines idealer Auffassung hatten die Revolution so gut, wie ihr größter Sohn eine Bedeutung, die gar nichts mit Deutsch oder Französisch, wohl aber alles mit Geistesfreiheit oder sklavischer Geisteserniedrigung zu thun hatte. Wir heute sind nicht mehr in der Lage, diesen Standpunkt in der Weise teilen zu dürfen; uns entspricht weder die Revolution noch ihr Sprößling mehr dem legendarischen Bilde, und wir mögen wohl ganz ruhig den Satz aufstellen, daß, wenn Napoleon als Weltcäsar am Ruder geblieben wäre, eine der ärgsten geistigen Reaktionen der Weltgeschichte sich angebahnt hätte. Immerhin war jener Standpunkt ein ehrlicher Irrtum. Man kann seine Wurzeln bloßlegen, kann zeigen, wie er sich bei Heine mehr und mehr festgesetzt und — wie es das Schicksal aller Irrtümer ist, in die ein logischer Kopf durch unglückliche Verknüpfung der Dinge verfällt — dialektisch ausgebildet hat. In einem so deutlichen Falle heißt Verstehen wirklich Verzeihen. Es ist gewiß nicht schön, wenn man sieht, wie der Genius sich für einen groben historischen Irrtum begeistert; aber wo sollte beispielsweise die Geschichte der Religion hinkommen, wenn sie jede schief gelenkte Begeisterung rundweg für etwas Gemeines und Unehrenhaftes erklären wollte?

Eine kleine Rolle in der Jugendgeschichte spielt noch das gewöhnliche Kindermärtyrium des Talentes: die Eltern bewundern die ersten poetischen Proben unbegrenzt, dann kommt die Angst, der Junge möchte ganz und nur Dichter werden, die Schulpedanten runzeln die Stirn zu den Versen und warnen vor solchen Allotria, bis die Eltern am

liebsten nie wieder eine gereimte Zeile von ihrem Ältesten zu Gesicht bekommen möchten: — die kleine Tragödie, die alle Tage allerorten sich abspielt, bitter genug für das unschuldige Kinderherz, aber doch nur ein harmloser Vorgeschmack der späteren Leiden! Eine böse Gabe, die der werdende Poet ganz unbedingt schon in der Anlage mit auf die Welt gebracht, ist sein äußerst erregbares, zu Krämpfen und Kopfschmerzen neigendes Nervensystem. Die einseitige Zurückführung von Heines späteren Leiden auf ein wüstes erotisches Genußleben hält den Thatsachen nicht stand. Daß der gesamte Lebenslauf des Mannes nicht dazu angethan war, angeborene Neigung zu Nervenkrankheiten zu beseitigen, liegt auf der Hand. Aber das pathologische Problem löst sich nicht so leicht mit ein paar Phrasen aus Laienkreisen. Wenn das erotische Element allein den Ausschlag gegeben hätte, so wäre die wunderbare Gesundheit des Gehirns, soweit es psychisches Zentrum ist, schwer zu erklären. Eine eingehende Erörterung dieser Frage steht mir nicht zu. Aber es mag wenigstens gesagt sein, daß auch hier die gangbare Legende nichts enthält als leere Phantasien und Vermutungen, während andererseits die volle Wahrheit rekonstruierend ans Licht zu bringen heute kaum noch dem besten Arzte gelingen dürfte.

Einige harmlose Liebeständeleien erwähnen bereits die Jugendanekdoten. Die anziehendste darunter, die Geschichte des Scharfrichterstöchterleins, erzählt der Dichter selbst in seinem Memoirenfragmente, aber man wird ihr den Duft des Novellenhaften nicht rauben dürfen, indem man sie allzu genau auf die Goldwage der Wahrheit legt.

Der Freiheitsrausch von 1813 berührte den Schüler des Lyceums noch nicht unmittelbar. 1815, als Napoleons Gestalt sich noch einmal gespenstisch über der Weltbühne erhob, beteiligte er sich zwar auch nicht am Feldzuge, wohl aber nahm sein Schicksal um diese Zeit eine Wendung, die verhängnisvoll werden sollte. Eros und Merkur vereinigten sich, um ein böses Spiel mit dem jungen Poeten zu treiben.

Wie er aus diesem Netze sich wieder herauswand und wie unter harten Stürmen der echte Dichter sich in ihm Bahn brach, — das behandelt das nächste Buch.

Zweites Buch.

Heines Lyrik von ihren frühesten Anfängen bis zur Herausgabe des „Buches der Lieder“ im Jahre 1827.

Inhalts-Übersicht.

I.

Fassen wir, der geschichtlichen Entwicklung weit vorgreifend, das Jahr 1827 vorübergehend ins Auge. Seit gerade zehn Jahren liefen Heinesche Gedichte durch die Welt — bald vereinzelt in Zeitschriften, bald in stattlicherer Fülle gesammelt als kleiner Band, bald auch mit geschickter Absicht einverleibt in den stärkeren Körper von Dramen und viel gelesenen Prosawerken. Da endlich erwächst dem Dichter der kühne Entschluß, alles, was an guten Versen in der Menge noch vor seinem gereifteren Kritikerauge bestand, unter eine Fahne zu sammeln und den Freunden, wie den Gegnern an einem Ganzen klar darzustellen, was ihm, dem jetzt beinah dreißigjährigen, bisheran auf dem schweren Gebiete der Lyrik gelungen. Einem logischen Kopfe von so eminenter Kraft, wie Heine, mußte diese Aufgabe nicht bloß unter dem Bilde einer einfachen Aneinanderreihung des Zerstreuten erscheinen, sondern es lag für ihn die Forderung einer streng durchdachten Komposition darin, deren Resultat eine neue und überraschende Gesamtwirkung sein sollte. Göthe hatte im Westöstlichen Divan gezeigt, wie aus lyrischen Dichtungen sehr verschiedenen Wertes ein einheitlicher Bau sich schaffen ließ, in dem das Einzelne durch seine Stellung in der Kette eine Doppelwirkung bekam. Bei der hohen Gleichartigkeit des Grundtones durfte Göthe dabei in der Anordnung rein stoffliche Motive walten lassen. Für Heine ergab sich der Natur seiner poetischen Schöpfungen entsprechend von vorne herein als oberstes Prinzip der Gruppierung das historische. „Dieses Buch", so umgrenzt er in einem Briefe selbst den Plan, „würde mein Hauptbuch sein und ein psychologisches Bild von mir geben, — die trüb-ernsten Jugendgedichte, das „Intermezzo" mit der „Heimkehr" verbunden, rein blühende Gedichte z. B. die aus der „Harzreise", und einige neue, und zum Schluß die sämtlichen kolossalen Epigramme." Die Ausführung entspricht diesem Programme vollkommen, und als solche ist das „Buch der Lieder" Gemeingut der Weltlitteratur geworden. Für den Ästhetiker liegt meines Erachtens kein Grund vor,

die Einheit, die uns allen lieb geworden ist und selbst künstlerische Geltung beansprucht, zum Zwecke vertiefter Betrachtung wieder zu lösen. Die Einteilung in feste, durch Jahreszahlen bestimmte Abschnitte ermöglicht nach den Intentionen des Dichters selbst das kritische Emporsteigen vom Älteren, Unreiferen zum Späteren und Reifen, so daß der biographische Standpunkt sehr leicht zu wahren ist. Eine selbständige Stellung nehmen dabei die beiden prachtvollen Einleitungen in Anspruch, die eine von 1837, die andere von 1839, die als Zugaben zur zweiten und dritten Auflage des Buches den Dichter zeigen, wie er zehn und zwölf Jahre später von sich und seinen älteren Werken dachte. Die Prosa der ersten mit ihrer markigen Sprache hat einen Metallklang bekommen, der sich weit von den ersten Versuchen der Reisebilder, neben denen die besten jener Verse aus dem Buche der Lieder zuerst erschienen, entfernt hat. Die Verse der zweiten beweisen, was wir anderweitig zu genüge wissen, daß die spätere Heinesche Lyrik sich daneben wohl vertieft, aber nichts von ihrer glühenden Farbenpracht eingebüßt hatte. Beide tragen das Gepräge einer Stimmung, die der Mann dem Jünglinge gegenüber empfindet: der Stimmung, die uns sagt, daß wir von den Schmerzen der Liebe etwas übertrieben viel gesungen haben zu einer Zeit, wo wir noch nicht wußten, daß es noch sehr böse Schmerzen anderer Art im Leben gibt: — politische Schmerzen, Schmerzen des Exils, am Ende sogar eine eigentümliche Sorte von Liebesschmerzen in ungeregeltem Haushalte, von denen der junge Schwärmer sich nichts träumen ließ. In diesem Sinne ist der Wert dieser Einleitungen ein bleibender auch abgesehen von der schönen Form.*) Zur Beurteilung des Liederbuches aber müssen wir den Heine von 1816 bis 1827 ins Auge fassen und bei diesem wieder wenigstens sechs Stufen verfolgen, die sich in den sechs Cyklen der 1827 abgeschlossenen Sammlung seiner Lyrik wiederspiegeln.

---

*) Wenigstens erinnert sei hier auch an die weniger bekannte dritte Einleitung, die in französischer Sprache der späteren Pariser Übersetzung des Liederbuches von Heine voraufgesandt worden ist. Sie gehört zum letzten, was Heine überhaupt geschrieben hat (1855) und handelt mehr von dem Übersetzer der „Nordsee", Gérard de Nerval, als den Gedichten selbst. Die Worte aber, die Heine dem unglücklichen Freunde widmet, haben den Duft und Zauber eines poetischen Nachrufes. Er ist jämmerlich hingeschieden, lautet der Schlußgedanke, ich liege totkrank darnieder, — wer weiß, lieber Leser, was dir noch bevorsteht! Das ist eine andere Stimmung als die, welche den Stoßseufzer von der „Sonne, die noch so schön" eingab! Die Sonne war längst hin, und nur noch ein düster glühendes Abendrot stand am Himmel.

II.

„Junge Leiden", der erste Cyklus, umfaßt Gedichte aus der Periode von 1816 bis 1821. Ich will versuchen, im Umriß zu zeichnen, als was der Dichter in dieser Zeit erscheint, ehe ich an die Gedichte selbst herantrete. Aus dem unscheinbaren, aber gemütlichen Kreise einer kleinen Düsseldorfer Judenfamilie ist der junge Mann (nehmen wir bei schwebender Entscheidung über das Geburtsdatum die Zahl achtzehn als Mittel seiner Jahre an) im Anfang der abgegrenzten Epoche nach kurzer Lehrzeit in Frankfurt soeben nach Hamburg gekommen, wo ihn einerseits die geisttötende Trockenheit, das Rechnen und Schachern des Geschäftslebens, andererseits das wilde, sinnliche Treiben der verkehrsreichen Handelsstadt mit seinen ausschweifenden Genüssen umgibt. Ich habe an einer früheren Stelle mich bemüht, jene Jugendjahre am Niederrhein, die an und für sich wenig bemerkenswertes aufweisen, in der Beleuchtung des allgemein geschichtlichen Hintergrundes verschwimmen zu lassen. Diese zweite Lebensphase, in welcher der Jüngling selbständig und einsam zur Umgebung erscheint und seine Freuden und Leiden in gewissen subjektiven Führungen findet, läßt die äußern Ereignisse der großen Welt, wie sie dem Sturze Napoleons unmittelbar folgten, zunächst fast ganz vor dem Individuellen zurücktreten. An die Stelle der unruhigen, den Einzelnen immer neu ins Gedränge des Allgemeinen fortreißenden Rheinlande stellt sich als lokaler Hintergrund die nüchterne Kälte der rechnenden Kreise — erst vorübergehend von Frankfurt, dann auf längere Zeit hinaus von Hamburg, beides fest kristallisierte Punkte im Gewoge deutscher Wandlungen, wo das Nationale sich zwar nicht hat unterjochen lassen vom Ausländischen, nicht widerdeutsch geworden ist, wo aber ein wahrer Zusammenhang mit dem großen Kreise deutschen Wesens doch unmöglich bleibt vor der Allgewalt partikularistischer Interessen, die, so gut wie sie in äußerster Gefahr den Verteidigungskampf gegen einen Eroberer, dem ganz Europa nicht widerstehen kann, auf eigene Faust wagen, nun auch dafür in Friedenszeiten nichts gelten lassen wollen als das eigene Ich und seinen Sondervorteil.

Man muß einen Augenblick dabei verweilen, wie die Laufbahn des jungen Mannes, dessen Kindheit wir kennen, sich hätte gestalten müssen, wenn sie in Harmonie mit den vorwärts strebenden Zeitideen bleiben wollte, um so den Abstand ganz zu fühlen, der ihren wirklichen Lauf vorerst von diesen trennte und ganz subjektiv machte. Der Schüler des Lyceums mit seinen lebhaften Anlagen mußte dem notwendigen Gange gemäß unmittelbar einlenken in den großen Strom des Universitätslebens mit seiner überreichen Entfaltung, seinem Stürmen und Drängen, das nun einmal zur Signatur des jungen deutschen Morgens

nach der Sprengung der napoleonischen Fessel gehörte und das in frischer Empfänglichkeit ausgekostet sein wollte, wenn auch nicht alle seine Ideale dem reiferen Manne stand hielten. Bei dem durchweg veränderten Bilde, das die heutige Universität darbietet, ist es schon schwer, sich die damalige klar zu vergegenwärtigen. Nie war der Glaube der aufwachsenden Generation an den Studentenrock als Symbol aller Kultur, aller Humanität, alles nationalen Wertes so felsenfest, wie in den Jahren nach den Freiheitskriegen. Der ärmste Bauer, der ein Gefühl vom Vaterlande und seiner Rettung hatte, wollte seinen Sohn teilhaben lassen an diesen Kreisen, von denen jeder wußte oder glaubte, daß sie den deutschen Namen wieder emporgebracht. Und wer irgend in poetischen oder sonstigen schöngeistigen Dingen etwas zu sein vermeinte, dem schwebte die Universität nicht als eine strenge, harte Schule kritischer Methode vor, sondern als das goldene Land der Freiheit und unbegrenzten Jugendseligkeit, wo man das Wissen sich nebenher leicht aneignete im unaufhaltsam mitfortreißenden Strome idealer Begeisterung. Das Thun des Kaufmanns erschien dieser stolzen Jugend erbärmlich, nie war die Trennung zwischen dem wilden, seine Individualität in vollen Zügen auslebenden Studenten und dem nüchternen Rechner in der engen Kontorstube schärfer gewesen.

Und doch drängten äußere Umstände den jungen Heine nun plötzlich von der aufsteigenden idealen Bahn ab in jenes graue Gebiet hinüber. Das gewaltige Emporblühen des freien akademischen Treibens war unmittelbare Frucht des Falles der napoleonischen Fessel. Der Sturz des Imperators aber vernichtete zugleich die Hoffnungen der Juden in den Rheinlanden auf Fortbestehen der neuen Rechte, die ihnen der französische Herrscher verliehen. Die Universitätskarrieren (außer der medizinischen) verschlossen sich dem Israeliten wieder. Der Vater, vor dessen Augen im Gegensatze dazu die blendende Karriere eines Bruders, der in Hamburg Geldgeschäfte betrieben, aufsteigt, bestimmt den Sohn zum Kaufmann. Heinrich Heine verläßt noch vor vollkommener Absolvierung das Lyceum in Düsseldorf, reist mit dem Vater nach Frankfurt, bleibt hier eine Zeit lang im Büreau eines Bankiers, geht im nächsten Jahre nach Hamburg und etabliert 1818 dort ein Manufakturwaarengeschäft. Ohne seine poetischen Anlagen wäre er jetzt in einer glatten Bahn gewesen; mit diesen war das Ganze ein verhängnisvoller Mißgriff. Der Hang zum Träumen, zur romantischen Schwärmerei, der auf der Universität unter gleichdenkenden Genossen für die höchste Gottesgabe gegolten hätte, wird unter diesen Hamburger Geldjuden zu einer kindischen Albernheit, der junge Mensch, der in Gefühlen schwelgt, trifft auf eine Welt, die allem idealen Ausleben der eigenen Seelentiefe die nüchterne Maxime entgegensetzt: Erst Geld verdienen, — hinterher für das Geld soviel Genüsse kaufen, wie man will. Hier stoßen Gegensätze aufeinander, für die es keine Brücke gibt

und die genügen, in einem unreifen Kopfe eine tiefe Zerrissenheit anzubahnen, die in so frühen Jahren etwas überraschendes hat. Ein Gefühl vollkommenster Einsamkeit bemächtigt sich des jungen Poeten, er fängt an zu glauben, daß der bessere Teil seines Lebens bereits hinter ihm liege, obwohl er noch keine zwei vollen Jahrzehnte in der Welt ist. Der Konflikt wird aber noch ärger. Die klappernden Hamburger Geldsäcke haben nicht nur kein Verständnis für sein Ideal, sondern sie werden unmittelbar zu Angreifern auf dasselbe.

Früher als bei andern Menschen pflegen im poetisch beanlagten Kopfe die sexuellen Gehirncentra in einen hochgradigen Zustand der Reizbarkeit zu kommen. Unglücklicherweise ist das erste weibliche Wesen, das in diesem erregten Gehirne einen tiefen Eindruck gemacht hat, aufs engste mit den Hamburger Geldkreisen verwachsen. Es ist eine Tochter des reichen Onkels. Eine Briefstelle, deren Kenntnis wir dem köstlichen Schatze der von Hüffer entdeckten Setheschen Korrespondenz verdanken, legt nahe, daß die Neigung des Dichters bereits aus viel älterer, Düsseldorfer Zeit datierte. Hatte das junge Mädchen als halbes Kind schon einmal vorübergehend in Heines Elternhause verweilt? Wer enträtselt uns hier die feinen Fäden des Gewebes?*) Vielleicht ist der Sohn nur darum so gefügig auf des Vaters kaufmännische Pläne eingegangen, weil er meinte, in dieser Laufbahn und an diesem Orte der Geliebten seiner Träume am raschesten näher zu kommen! Jedenfalls sind die Hoffnungen bitter enttäuscht worden. Das Mädchen machte sich überhaupt nichts aus dem jungen Schwärmer, es war genug Tochter seines Vaters, um über die Verse des rheinischen Anbeters zu lachen und im Punkte seiner zu vergebenden Hand ganz andere Ansprüche zu stellen. Grade die für solche Kreise allein maßgebende geschäftliche Seite des Herrn Vetters nahm zum Unglück sehr bald eine bedrohliche Schwenkung, und die neue Firma Heine, deren Inhaber bei dem Versuche einer notdürftigen Anpassung an die ungewohnten Hamburger Lebensprinzipien jedenfalls rascher das Geldausgeben als Gelderwerben gelernt hatte, fallierte nach kurzer Existenz — wahrscheinlich ohne viel Ärgernis, da der Geldonkel ja schlimmsten Falles doch immer dahinter stand, aber für diesen Onkel, wie den Vater als genügender Beweis

*) Der erste Brief an Christian Sethe ist vom 6. Juli 1816 (nach Hüffers wohl unbestreitbarer Annahme). Darin heißt es von der Geliebten: „Seit zwei Jahr hab' ich sie nicht gesehen". Das ergäbe also den Sommer 1814, von dem wir nicht absolut sicher angeben können, wo Heine ihn verbrachte (Hüffer a. a. O. Seite 7, Anmerkung). In einem Gedichte, das jetzt meist im Anhang zum „Buche der Lieder" steht und das Hüffer ins Jahr 1816, also die Zeit von Heines Abreise nach Hamburg setzt, ist die Rede von „einem goldenen Stern", der den Dichter nach „Nordland zieht". Darauf stützt sich mein folgender Satz im Texte.

für die hoffnungslose Unfähigkeit des jungen Poeten, derartige kostspielige Experimente auf anderer Leute Kosten glücklich weiterzuführen. Salomon Heine, dessen Mittel immer den Ausschlag geben mußten, da Samson Heine selbst nur sein Auskommen hatte, mochte sich in seinem rechnenden Herzen schließlich die Frage vorlegen, ob es ihm nicht noch billiger komme, wenn er den jungen Menschen studieren lasse, als wenn er seine kaufmännischen Schulden deckte. Daß der Neffe dann gelegentlich sich taufen lassen müsse, um es mit diesen Studien zu etwas zu bringen, scheint dabei eine nebensächliche Frage gewesen zu sein. In jähem Wechsel aller Absichten und Aussichten geht Heine nach Düsseldorf zurück, macht nachträglich unter Benutzung zufälliger, besonders günstiger Umstände sein Maturitätsexamen und wird Student der Rechte in Bonn am Rhein. So sehen wir ihn schließlich doch noch in der Universitätslinie angelangt. Aber der Student ist nicht der lebhafte, übersprudelnde Geist, der vor vier Jahren diesem selben Ziel entgegenreifte. Über dem heitern, sangesfrohen Gemüte des Rheinländers und Sohnes von Samson Heine, dem lustigen officier de bouche mit dem frisch angestochenen Fäßchen zur Seite, liegt ein Schleier von Bitterkeit, ein Hang zum Einsamen, zur kritischen Betrachtung aller Dinge. Wer die Fühlung zwischen Schule und Universität je in solcher Weise verloren, der tritt an die akademischen Verhältnisse notwendigerweise sofort mit einer Skepsis heran, die das ideale Feuer in seiner echten Entfaltung im Studententum nicht mehr unschuldig genug auffaßt, um es noch recht genießen zu können. Eine physische Beanlagung, die sich unter dem ewigen Nervenreiz der Hamburger Konflikte hochgradig gesteigert, trennt ihn ohnedies von den heitern Genüssen dieses Treibens, er raucht nicht, singt nicht, trinkt nicht und tanzt nicht. In sexueller Hinsicht sind seine Illusionen durch die Hamburger Erlebnisse in ganz anderer Weise bereits vergröbert und zerstört, als bei den meisten Altersgenossen, die frisch vom Gymnasium und aus der Familie in die akademischen Sitten hineingeraten. Mit einzelnen Professoren, mit einzelnen Kommilitonen kommt er auf guten Fuß, aber die Masse bleibt ihm fremd, er lebt durchaus als Sonderling, bloß mit einzelnen Anwandlungen, die durchleuchten lassen, daß man schließlich doch einen zwanzigjährigen Menschen vor sich hat, der zwar verbittert ist, aber in besserer Luft schon wieder aufthauen und die allmälich neu wachsenden Flügel recken wird. Denn am Ende ist der Sonderling ja doch ein gottbegnadeter Poet, und wenn er seine Pappelallee in Beuel, wo er eine Zeit lang wohnt, abschreitet, so arbeiten hinter dem blassen Gesichte mit der Brille die Keime von Gedanken, die einst die Welt in Erstaunen setzen werden. Wissenschaftlich schließt er sich, wie er auch studentisch seine Subjektivität wahren mag, selbstverständlich dem herrschenden Zuge an. Er verehrt Schlegel und die Romantik, denn

der Schwärmergeist, der im Hamburger Exil von Minne und Magedin geträumt,*) hat zwar an demselben Orte viel Realismus eingeatmet, aber er müßte kein Dichter von zwanzig Jahren sein, um dem Zauber der romantischen Richtung nicht trotzdem mit ganzer Seele sich hinzugeben. Das Brodfach, die juristischen Studien, treten dabei ebenso notwendig stark in den Hintergrund. Nach einem Winter- und einem Sommersemester, die ihn trotz aller Einsamkeit doch schon bedeutend gehoben und gefestigt, geht er nach Göttingen, ohne sein Leben dort in wesentlichen Stücken umzuändern. Der Hang zum Altdeutschen ist noch immer mächtig in ihm, das Reden von der Zerrissenheit seiner Seele ist ihm nach und nach zur festen Gewohnheit geworden, was nicht ausschließt, daß er innerlich sich mit jedem Tage mehr von der bösen Hamburger Zeit erholt. Ein lächerlicher Zufall treibt ihn Anfang 1821 von Göttingen weg, er geht nach Berlin. Ihn, dem doch die Jugendeindrücke der Napoleonischen Zeit sich unvergeßlich eingeprägt haben, bewegt das politische Leben dieser Jahre sehr wenig. Dagegen fängt er jetzt an, Gedichte in einer Zeitschrift zu veröffentlichen, was er früher schon einmal mit kleinen Proben gewagt, und durch gute Freunde findet er schließlich einen Verleger, der dem jungen Poeten das erste Bändchen Lyrik verlegt. Diese Lyrik sind die „Jungen Leiden“. Sechs Jahre später eröffnen sie das Buch der Lieder und sind seitdem mit dessen zahlreichen Auflagen durch die Welt gegangen.

Es sind Gedichte darunter aus allen Phasen der Entwicklung, die ich geschildert habe. Man wird nach dem Gesagten theoretisch die Frage aufwerfen dürfen: was konnte dieser Poet zwischen achtzehn und dreiundzwanzig Jahren (wenn er wirklich schon so alt war) in seiner Lyrik der Welt bieten? Zunächst Jugendreminiscenzen aus Düsseldorf: etwas Napoleonkultus, eine warme Erinnerung an die Mutter, etwas ursprüngliche Romantik als Erbe der katholischen Rheinlande mit ihren Gespenstern des Mittelalters am hellichten Tage des aufgeklärten Jahrhunderts.

Dann von Hamburg her eine tiefe Verbitterung gegen die Geldkreise, die im unreifen Kopfe notwendig zu einem allgemeinen Hasse gegen unsere ganzen Gesellschaftsverhältnisse werden mußte, — ein bestimmterer, am Objekt haftender Liebeskummer, der mit seinen sen-

*) Seitdem Hüffer die Briefe Heines an Sethe aus der Hamburger Zeit veröffentlicht hat, findet man auf Grund einer Stelle (Hüffer a. a. O. Seite 29), in der Heine erklärt, er wolle, da ihn die irdische Madonna verraten, sich der himmlischen in die Arme werfen, jetzt bisweilen ausgesprochen, Heine habe einmal allen Ernstes katholisch werden wollen. Man sollte das doch mit etwas mehr Vorsicht in Umlauf setzen. Ich glaube, daß der ganze Ton des Briefes viel zu sehr Augenblicksprodukt ist, um auf eine tiefere Absicht schließen zu lassen. Es wird mit der Hinneigung zum Madonnenkultus nicht viel anders gewesen sein wie mit dem beständigen Tragen von Mollys Locke in zackigem Eisenkreuze auf der nackten Brust! (cf. Seite 31 a. a. O.)

timentalen Gefühlen ohne jedes Bindeglied neben Bildern eines bezahlten erotischen Genußlebens stand. Endlich aus Bonn und Göttingen etwas Freundschaft, etwas bei aller Isolierung doch aufgefangene Freiheits- und Deutschtumsphrase, hinter der aber schon der Skeptiker lauert, etwas wahre Begeisterung für einige Lehrer, Spuren tüchtiger Umschau auf geschichtlichem und litterarischem Gebiet, das Ganze umwölkt von den verlockenden Nebeln der Romantik, in denen die ganze düsseldorfer Kindheit wieder auflebt, so daß sie nicht bloß als später Erlerntes, sondern als Ursprüngliches erscheinen. War der junge Mensch nebenher ein Sprachtalent und wußte mit Formen umzugehen, so konnte man immerhin erwarten, in formaler Hinsicht lesbare Gedichte zu finden, so wenig auch in all jenen Stimmungen an sachlich festen Punkten gegeben ist.

Ich bitte den Leser jetzt, eine der neueren, vollständigen Heine-Ausgaben aufzuschlagen und am Texte selbst die Einzelheiten meiner ästhetischen Analyse vergleichen zu wollen.*)

---

*) Sämtliche Gedichte, die als Beleg dienen, sind mit der ersten Zeile oder der ganzen betreffenden Strophe zitiert, können also in jeder besseren Ausgabe unschwer gefunden werden. Für alle streng fachwissenschaftlichen Detailuntersuchungen wird an Stelle der bisher maßgebenden großen Editio Strodtmann und ihrer Supplemente fortan wohl die neue, mustergültige Ausgabe von Ernst Elster (Leipzig, Bibliographisches Institut, Band I und II [1887] konnten für das vorliegende Werk noch verglichen werden) zu Grunde gelegt werden müssen Im Anhang findet sich hier das gesamte kritische Material übersichtlich vereinigt, so weit es bis jetzt zu erlangen war. Elster hat, wie überall, so auch für das „Buch der Lieder" die letzte von Heine durchgesehene Auflage (1844) als Text beibehalten und alles darin Weggelassene mit den vereinzelt überlieferten Gedichten in einer Nachlese vereinigt, die allerdings leider nicht chronologisch (das sollte bei eigenmächtiger Neuordnung durch einen Herausgeber doch womöglich immer maßgebend sein!), sondern nach ziemlich problematischen sachlichen Rubriken geordnet ist. Ich kenne sehr wohl jene feindselige Stimmung gegenüber allem „philologischen Kleinkram", die jetzt in vielen litterarischen Kreisen herrscht, aber sie ist nur durch die Geschmacklosigkeit einzelner Editoren entstanden, die da glaubten, ästhetische Untersuchungen lediglich aus diesen Resultaten der Textrevision zusammenkleistern zu können oder die wohl auch gelegentlich nach dem Beispiel mehr oder minder verdrehter klassischer Philologen nach sogenannten „logischen Gründen" den überlieferten Wortlaut willkürlich verunstalteten, für unecht erklärten oder gar nach ihrem eigenen, oft herzlich spießbürgerlichen Bilde zu „verbessern" suchten. Bei einigermaßen nüchterner Betrachtung wird man sich hüten, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Auch die freieste ästhetische Analyse haftet am Menschen; zum Menschen aber gehört vor allem die Chronologie seines Lebens und Schaffens; die Genauigkeit chronologischer Angaben aber führt unmittelbar ins Gebiet jener minutieusen Detailforschung. Es muß Aufgabe des guten Geschmackes bleiben, in einer ästhetischen Biographie die mühsamen Zettelsammlungen nicht stärker, als sie verdienen, ins Gesichtsfeld eintreten zu lassen, aber ich halte es für ebenso undankbar wie unwissenschaftlich, wenn der Ästhetiker darum von dem Philologen gering denken wollte. Es geht eben hier wie in allen Forschungsgebieten: zwischen dem Humboldt,

Die „Jungen Leiden" werden (von dem wohl hart an die Grenze der zweiten lyrischen Periode gehörenden, für die Herausgabe nachträglich hinzugedichteten Prologe abgesehen*) der chronologischen Anordnung entsprechend durch Proben zum Teil aus allerfrühester Zeit eröffnet: die „Traumbilder". Gleich die erste Zeile

„Ein Traum gar seltsam schauerlich"

des voranstehenden, bereits 1817 in einer Hamburger Zeitung veröffentlichten Gedichtes schlägt das Grundmotiv des ganzen Cyklus an, und in der Wendung „gar seltsam schauerlich" (oder wie es in jenem frühesten Zeitungsabdruck noch lautete: „gar fürchterlich") liegt auch bereits das Altertümelnde, das die Form ebenso beharrlich beherrscht, wie jenes Traummotiv den Inhalt. Endlose zweiundzwanzig Strophen erzählen uns dann in wechselnden Bildern, wie sie dem Träumenden kommen, von der schönen Maid, der wir in Liebe folgen und die uns schließlich bloß unser Grab schaufelt.

Wer sich überzeugen will, wie ein reifer Dichter von vollendetem Können nahezu dasselbe Motiv behandelt, braucht bloß eine Seite zurückzublättern. Das wunderbare Lied von der Sphinx, die uns in liebender Umarmung zerfleischt, das der Heine von 1839, allem An-

---

der Thermometergrade abliest und dem Manne, der im „Kosmos" das All in gigantischen Rythmen preist, besteht allerdings ein Unterschied hinsichtlich der Gesamtleistnng, aber das steht ebenso fest, daß der zweite Humboldt nur möglich war auf den Schultern des ersten!

*) Der Prolog stand allerdings als „Zueignung" bereits in der ersten Sammlung der „Gedichte" von 1821. Aber wenn man ihn mit den nächstfolgenden Proben vergleicht, so erkennt man den Abstand. Es läßt sich annehmen, daß er erst zum Zwecke der Publikation unmittelbar vor dieser gedichtet worden ist, also in dieselbe Übergangsperiode gehört, in welche die weiter unten besprochenen Lieder „Ich grolle nicht" und „Ja du bist elend" fallen, welche Heine nachmals dem „Intermezzo" einverleibt hat, obwohl der Band von 1821 sie bereits gebracht hatte.

Zur Chronologie der „Traumbilder" nur in Kürze folgendes: Vier davon („Ein Traum gar seltsam", „Im nächtgen Traum", „Was treibt und tobt", „Ich kam vor meiner Herrin") hat Heine selbst in der Vorrede zur französischen Ausgabe 1855 als seine ältesten Produktionen, vom Jahre 1816, bezeichnet. In dem zeitlich der Vorrede nahestehenden Fragmente der Memoiren weist er dann noch auf seine Kinderliebe zu dem Scharfrichterstöchterlein hin, die zu dem Ganzen die Stimmung abgegeben habe. Nun steht von dem ersten dieser vier Traumbilder allerdings fest, daß es 1817 in Hamburg gedruckt worden ist. Ob die Beziehung auf die wunderliche Scharfrichternovelle der Memoiren aber nicht bei kühler Überlegung etwas problematisch wird, lasse ich dahingestellt. Das zweite und das vierte der angeblich alten Traumbilder sind, soweit sich nachweisen läßt, erst 1821 veröffentlicht worden, und es ist wenigstens für „Im nächtgen Traum" durchaus wahrscheinlich, daß es erst nach dem Bruche mit Amalie Heine entstanden ist und gar nichts mit der Düsseldorfer Kindergeschichte zu thun hat. Bei dem Rest der Traumbilder kann über die Abfassung in und nach Hamburg wohl überhaupt kein Zweifel sein.

scheine nach mit bestimmter Bezugnahme auf die nachfolgenden Traumbilder geschaffen, steht unter den besten der Weltlitteratur nach Form wie Inhalt. Es behandelt dieselbe Idee, aber mit einer Plastik des Bildes und der Ausführung, die selbständig bezaubern, während das ältere Traumbild schon beim zweiten Lesen völlig kalt läßt.

Man vergleiche die beiden anfänglichen Schilderungen:

(1817:)

„Es war ein Garten wunderschön,
Da wollt' ich traulich mich ergehn;
Viel Blümlein meine Augen sahn*),
Ich hatte meine Freude dran.

Es zwitscherten die Vögelein
Gar muntre Liebesmelodein;
Von Goldglanz schien die Sonn umstrahlt,
Die Blümchen lustig bunt bemalt.

Süß Balsamduft aus Kräutern rinnt,
Die Lüfte wehen lieb und lind;
Und alles schimmert, alles lacht
Und zeigt mir freundlich seine Pracht.

(und 1839:)

Das ist der alte Märchenwald
Es duftet die Lindenblüte!
Der wunderbare Mondenglanz
Bezaubert mein Gemüte.

Ich ging fürbaß, und wie ich ging,
Erklang es in der Höhe.
Das ist die Nachtigall, sie singt
Von Lieb und Liebeswehe.

Sie singt von Lieb und Liebesweh,
Von Thränen und von Lachen,
Sie jubelt so traurig, sie schluchzet so froh,
Vergessene Träume erwachen. —"

Man fühlt, daß der zweite Dichter eine Welt hinter sich hat; der erste mit seinen Vögelein, Wängelein, Äugelein, Wässerlein, Mägdelein, seinen kalten Gegensätzen vom „weißen Kleid" und „düstern Wald", die in der Folge des Gedichtes auftreten, steht noch viel zu sehr im Banne der Neuheit des Gedankens, um der Form das rechte

*) Als Heine das Gedicht 1827 ins „Buch der Lieder" aufnahm, feilte er wenigstens an den geziertesten Stellen die Form aus. Beispielsweise änderte er diese Zeile in die markigeren Worte um: „Viel schöne Blumen sahn mich an". Für unsern Zweck sind auch im Folgenden meist die alten Lesarten beibehalten.

Leben einhauchen zu können. Was er als Form gibt, ist geborgtes Gut, der angehende Denker steht noch weit über dem angehenden Dichter.

„Im nächtgen Traum hab' ich mich selbst geschaut" und „Im Traum sah ich ein Männchen klein und putzig" zeigen individuelleres Gepräge — wohl weil sie jüngeren Datums sind.

Die Geliebte mit einem Andern am Altar! Es brauchte Jahre noch, bis der Verschmähte dieses Bild mit vollendeter Plastik in die wahre dichterische Allgemeinheit erheben konnte. Jetzt war der Schmerz noch zu frisch, und Herzblut darf schon lange nicht mehr strömen, darf bloß noch ein weiches Farbenbild in der Erinnerung sein, wenn es ästhetisch wirken soll. Gleichwohl: es ist doch wenigstens ein individueller Boden da. Ein junger Poet, der neben die geborgten romantischen Flitter doch schon einen epigrammatisch derben Schluß wie den von „Was treibt und tobt mein tolles Blut" zu stellen wagte*), verhieß eine Kraft, die mehr in sich trug als Seufzer bei dem süßlichen Wörtchen Mägdelein.

Auch „Im süßen Traum bei stiller Nacht" enthält ein Motiv, das später an besserer Stelle wiederkehrt. Der Anfang ist gut, die Ausführung ist breit und verdirbt die leidenschaftliche Stimmung durch unkünstlerische Weichheit. Ein Stoff wie die Braut von Korinth erträgt keine „Rosenmündlein" und „Feins Liebchen". Stärker wird die Wirkung in „Nun hast du das Kaufgeld....", besonders durch den Schluß, von dem man fast sagen könnte, er packt, weil man ihn nicht versteht. Aber die Länge dieser Phantasmagorien ermüdet, man verträgt bei gesunden Sinnen nicht gut zwanzig und mehr große Strophen voll sinnloser und nicht einmal besonders plastischer Spukgestalten, und wenn man ohne Scherz sagen soll, warum man sich freut, als endlich das „bläuliche Licht" blitzt, so ist es, weil eine treffende Zeile uns so jäh und glücklich von der weiteren Gesellschaft jener Fratzen erlöst. Der Totentanz in „Ich kam vor meiner Herrin Haus" ist prachtvoll erfunden, einzelne Verse prägen sich mit ihrem grellen Klang unvergleichlich ein, wie das bekannte:

„Die Engel, die nennen es Himmelsfreud,
Die Teufel, die nennen es Höllenleid,
Die Menschen, die nennen es Liebe!"

Aber zum Ausmalen der einzelnen Bilder, die einander ablösen, mangelte dem Anfänger die realistische Kraft, und aus einem grandiosen Rahmen heben sich bloß einige konventionelle Gesichter der Romantik. „Ich lag und schlief und schlief recht mild" bringt noch

*) Strenggenommen wurde der Vers „die Braut wird rot, doch zürnt sie nicht", erst im „Buche der Lieder" Schlußeffekt des Ganzen. In der ersten Gedichtsammlung folgten noch zwei ausmalende Strophen, die nur abschwächend wirken. Aber der Vers selbst ist alt.

einmal die Braut von Korinth, diesmal nicht nach der teuflischen, sondern mehr im Götheschen Sinne nach der eisig kalten Seite hin behandelt. Die Form hat etwas prägnanteres. In „Da hab' ich viel blasse Leichen" liegt ein Zug von Selbsterkenntnis, daß dieses krampfhafte Gespensterträumen nur ein Durchgangsstadium sei. Wir können hinzufügen, daß es für den Leser ein unerquickliches ist, bei dem man ungern lange verweilt und das, wenn es nicht im „Buche der Lieder" verewigt wäre und in der Gesamtkomposition desselben eine Kontrastfarbe von berechneter Wirkung darstellte, mit gutem Rechte heute von niemand mehr gelesen würde. Wir haben hier ein unmittelbares Beispiel für das, was ich oben von der Doppelrolle des Einzelgedichtes in der bewußt geordneten Sammlung bemerkt habe: im Ganzen gehen diese Traumbilder mit, weil man rasch über sie wegliest und bloß für später den Eindruck des Ansteigens vom ganz Schwarzen zum Hellen mitnimmt. Auf diese zunehmende Erhellung aber ist das ganze Buch der Lieder angelegt, bis schließlich mit den Bergmannsidyllen und den Nordseehymnen die völlige Verklärung darüber sinkt.

Der zweite Cyklus der „Jungen Leiden" ist betitelt „Lieder". Inhaltlich ist hier kein einziges Motiv, das der Dichter nicht später noch einmal und besser behandelt hätte. Bemerkenswert ist an diesen neun Liedern nichts, als das stellenweise Hervorbrechen eines wunderbaren Klangtalentes. Es ist noch nicht recht im Flusse, aber man sieht es durchschimmern. Wie prachtvoll hebt bereits das Gedicht an:

„Schöne Wiege meiner Leiden,
Schönes Grabmal meiner Ruh,
Schöne Stadt, ich muß dich meiden,
Lebe wohl! ruf' ich dir zu." (Text von 1821.)

Die Fortsetzung entspricht freilich nicht dem Anfang, die zahlreichen Strophen verlieren sich in Rhetorik. Unwillkürlich muß man an die drei Verse in der „Heimkehr" denken, wo auch die Stadt, wo der Sänger das Liebste verlor, in der Abenddämmerung, als die Sonne sich noch einmal leuchtend vom Boden emporhebt, ihm Lebewohl winkt Dort ist das Ganze Stimmung, — kein Wort zu viel und zu wenig!

„Warte, warte, wilder Schiffsmann" ist gezwungener. Die jugendliche Form bewältigt die Härte des Gedankens noch nicht. Schon einer der ersten Kritiker hat das „Blutquell, brich aus meinem Leib", getadelt. Mir fällt das „Schlang'" mit dem Apostroph auf, das sich durch eine ganze Reihe Heinescher Gedichte hinzieht.

Man glaubt durchzufühlen, daß dem feinen Sprachkenner das „Schlange" nicht genügte, um den Effekt des Stechenden, Scharfen hervorzurufen, und daß er „Schlang'" mit Absicht so gern wählte. Aber es wirkt trotzdem für mein Ohr peinlich, und wer Gelegenheit hat, eine bekannte Komposition des wundervollen „Ich grolle nicht" von einem leidenschaftlichen Organ öfter vortragen zu hören, wird

mir vielleicht darin Recht geben, daß das „Ich sah die Schlang', die Dir am Herzen fraß" als höchste Steigerung unkünstlerisch wirkt. Das ist keine musikalische Wirkung mehr, sondern der nahezu lächerliche Mißklang einer springenden Saite, und der berechnende Verstand hat hier weiter gehört, als das Ohr folgen konnte. Es ist nicht uninteressant, auch bisweilen auf solche Kleinigkeiten bei Heine zu achten.

„Anfangs wollt' ich fast verzagen" ist das erste der kleinen Verschen, die in vier Zeilen eine Stimmung ausdrücken, die tausendmal im Leben vorkommt. Nur einem Poeten, der einen scharfen, konzentrierten Verstand mitbringt, pflegt dergleichen zu gelingen.

Das letzte Gedicht von den „Cypressen und Flittergold", in dem 1821 noch eine später veränderte Zeile „Süß Lieb im fernen Norderland" erwähnte, ist das beste der ganzen Reihe. Es gibt vielgelesene Dichter, in deren Sammlung es als eine der glänzendsten Perlen erscheinen würde; im Buche der Lieder bezeichnet es nur, an markanter Stelle verewigt, den rasch ansteigenden Weg zu noch weit besseren Gaben.

Zunächst folgen zwar noch zwei Cyklen der Jugendgedichte, von denen aber jeder bereits je eine Pointe ersten Ranges birgt. Die Mehrzahl der „Romanzen" hat keinen selbständigen Wert. Es ist durchweg ein Spielen mit den romantischen Motiven des Tages ohne die Farben des echten Lebens. Der Effekt, daß der Wald traurig rauscht, wenn der Traurige sich naht, in „Allen thut es weh im Herzen" hätte sich dichterisch beleben müssen durch eine kunstvolle Naturschilderung; das Wortspiel bleibt statt dessen in abstrakter Verstandeskahlheit stehen. Womöglich noch leerer sind die im Thale kämpfenden Ritter in den „Zwei Brüdern". Diese Sorte pathetischen Balladenstils, wie der Vers:

„Wehe! Wehe! blutge Brüder!
Wehe! Wehe! blutges Thal!
Beide Kämpfer stürzen nieder,
Einer in des andern Stahl."

hat für den heutigen Leser etwas ungewollt komisches; es ist das Pathos eines Puppentheaters mit einer Drehorgel. Auch der Volksliederton in den nächsten Proben ist noch zu nachgemacht, um zu wirken.

Ganz aus dieser Umgebung heraus hebt sich nun plötzlich das Lied „Die Grenadiere". Der junge Dichter, der zu individuell beanlagt war, um die alten Weisen ordentlich nachahmen zu können, war kräftig genug, ein neues Volkslied von eigenartiger Gewalt zu finden. Der Knabe hatte die napoleonische Zeit noch bewußt mitgemacht, — als rheinischer Jude ohne Haß gegen den Imperator. Im Übrigen faßte er Stoff durchaus als Dichter, man kann sogar rund sagen: als deutscher Dichter. Dem politischen Fanatiker ist es freilich ein Gräuel, der zum Himmel schreit, daß ein deutscher Poet ein Lied

schreiben konnte, in dem der Unterdrücker Europas gefeiert wird. Mit einer ganz geringen Dosis Unbefangenheit muß jeder Vernünftige einsehen, daß dieses Argument genau neben des Nagels Kopf trifft. Denn was hier gefeiert wird, ist gar nicht Napoleon. Es ist ein Charakterzug des Soldaten, die unbegrenzte Treue zum Feldherrn. In dieser Treue aber liegt ein ganz allgemeines poetisches Motiv. Weil damals jedermann wußte, wie gerade die Macht des napoleonischen Reiches auf dieser Grenadiertreue gestanden hatte, so wirkten die gewählten Namen doppelt. Aber schließlich war das doch nur ein einzelnes, besonders romantisches Beispiel. Die Treue der einzelnen Krieger zum Heerführer, der sie zum Siege leitet, ist darum weder etwas spezifisch französisches, noch auch nur bei unsern Nachbarn lebhafter entwickeltes als bei uns. Gerade dem Deutschen lag das Motiv seit alten Zeiten am allernächsten, man kann sagen seit den Tagen der Cimbern und Teutonen und des Ariovist. Wie hatte noch Schiller im Wallenstein aus diesem Motive Kapital geschlagen! Ich will lieber hören, in dem „Was schert mich Weib, was schert mich Kind" liege etwas Rohes, als etwas Undeutsches. Schließlich ist die Roheit auch in unsern kriegsbewegten Zeiten noch nicht so fühlbar, und der ideale Zug kommt auch in der Übertreibung zur Geltung. So viel über den Stoff. Die Form des Liedes ist in ihrer Schönheit kaum je bestritten worden. Es ist ein technisches Meisterwerk, das auch ohne die angeregte Perspektive durch die einfache Kunst des Sprachlichen wirkt. Der Wechsel von Jamben mit Anapästen, der nachmals im „Wintermärchen" der deutschen Sprache einen Versfluß, wie sie ihn bis dahin nicht besessen, geben sollte, tritt hier zum erstenmale in seiner für Heines Poesie entscheidenden Bedeutung hervor, — neben die kurze, referierende Zeile:

„Der andre sprach: das Lied ist aus . . ."

stellt sich die leidenschaftliche:

„Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab",

womit dem Dichter ein prächtiges Mittel gegeben ist, den Rhythmus zu Gunsten des Inhalts erstarren oder in zügelloser Freiheit dahinsausen zu lassen.*) Der Rest der Balladen ist viel weniger bedeutend. „Don Ramiro" hat sprachlich Interesse durch das gleiche Trochäen-Versmaß, wie „Atta Troll", ein Metrum, das übrigens schon in einem anderswo erhaltenen Scherzgedichte aus der Knabenzeit humoristisch sehr gut verwertet ist. „Belsazar" gemahnt an die Nachtbilder im

*) Heine hat in seinen letzten Jahren die Entstehung der Ballade bis ins Jahr 1816 zurückgeschoben. Aber er konnte sich irren, wie er sich bei den „Traumbildern" geirrt. Andere haben 1819 befürwortet. Auf alle Fälle war das Gedicht bei einem so jungen Poeten — und wäre es auch erst 1821 gedichtet — das Geschenk einer außergewöhnlichen Stunde.

„Romancero", ohne so plastisch zu sein. Die „Minnesänger" sind recht schwach. Ein unvermutet keckes Herausschlagen aus der rührseligen Art mit bewußtem Spott über dieselbe ist dagegen „die Fensterschau", wo die Gespenster schließlich zerstieben vor dem derben Schlußverse:

„Schön Hedwig stand nun mit Liebesharm
Alltäglich lauernd am Fenster.
Bald aber lag sie in Heinrichs Arm
Allnächtlich zur Zeit der Gespenster."

Das Herausfallen aus der krankhaften Blässe hat hier durchaus etwas Gesundes, es ist der Sieg der Sinne über die Gefühlsverirrung im Gehirn. Man achte darauf, wie dieser Umschlag nach und nach in der Heineschen Poesie seine anfängliche Natur vielfach verändert. Ich lege Gewicht darauf, daß der Leser bei dieser frühen Ballade, wo die Erscheinung neu auf den Schauplatz tritt, den Eindruck als ersten mitnimmt, daß es sich dabei um eine Reaktion des Gesunden gegen das Krankhafte handelte. Den weiteren Verlauf werden wir dann sehen.

Das „Lied von den Dukaten" ist ein Studentenlied mit romantischem Aufputz. Das „traun" als Flickwort im Pointevers ist selbst für diese frühe Zeit eine bei Heine seltene Nachlässigkeit Eigenartig ist wieder das „Gespräch auf der Paderborner Heide". Das Romantische und das grob Wirkliche treten Vers wider Vers in einen scharfen Gegensatz. Aber die Teilung in Frage und Antwort hat etwas Lehrhaftes, und der Schlußvers scheint sogar der Romantik den Sieg zu lassen. Der letzte Stoßseufzer „Wahrhaftig" gibt den „Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein" energisch den Abschied, denn „wie sehr das Zeug auch gefällt, so macht's doch noch lang keine Welt". Man sieht: der Dichter entscheidet bald so, bald so. Wohin das gehen soll, weiß er offenbar selbst noch nicht.

Den letzten Cyklus in den „Jungen Leiden" bilden „Sonette". Obenan eine Verherrlichung August Wilhelm von Schlegels, der den jungen Dichter wiederholt freundschaftlich in seinem Hause empfangen und bei seinen poetischen Versuchen mit warmem Lobe ermuntert hatte. Die späteren Urteile Heines über den alternden Romantiker sind zu bekannt, als daß man diese drei Sonette noch mit Freude lesen könnte. Als sie geschrieben wurden, kamen sie von Herzen Schlegel hätte ein viel geringerer Mann sein können, um dem jungen Schwärmer, der aus der Hamburger Handelswelt kam, als ein Gott zu erscheinen. Als nach siebenzehn Jahren einer unvorhergesehenen Entwicklung Heine die Vorrede zur zweiten Auflage des Buches der Lieder schrieb, war ihm derselbe Mann nur mehr ein alter Geck! Das beste der drei Sonette hat er gleichwohl im Buche stehen lassen.*)

---

*) Charakteristischer noch für den Unterschied von Einst und Jetzt waren die Prosazeilen, die den ersten Abdruck der Sonette im „Gesellschafter" be-

Um so erfreulicher nach diesem zweifelhaften Merksteine der Vergänglichkeit menschlichen Urteils für die Dauer auch nur eines einzigen Menschenalters reden die beiden folgenden Dichtungen zu uns. Die weniger geräuschvolle Persönlichkeit, an die sie gerichtet sind, hat im Herzen des Dichters nie eine Wandlung zu befürchten gehabt. Es sind die Sonette des Sohnes an seine Mutter. Die eigentliche Perle nach Form und Inhalt ist das zweite, eins der innigsten Gedichte, die unsere Litteratur kennt und zugleich eins ihrer künstlerisch vollendetsten. Den Ton in Worten hat Heine nur einmal noch wiedergefunden in seinem langen und reichen Leben: kurz vor seinem Ende in den letzten Poesien an Mathilde. Die Gesinnung ohne Worte hat er der Mutter gegenüber nie verloren. Beide Sonette gehören zu denen, die ein Mißverständnis nicht zulassen und auch ohne Kommentar für sich selbst reden. Nach einem etwas phrasenhaften Sonette an einen „altdeutschen" Freund (Heinrich Straube in Göttingen, nach Karl Hessels Angabe) mit einigen zeitgemäßen Hymnen auf die gothischen Dome machen den Schluß des Ganzen die sogenannten „Fresko-Sonette" an Christian Sethe. Hier tritt in hohem Maße hervor, was ich oben als notwendig hingestellt: der Groll über die Hamburger Misere gestaltet sich in dem wilden, gährenden Kopfe zum Hasse gegen alles Konventionelle und Gewöhnliche. Die Stimmung der Traumbilder wird in hellerem Lichte und lebendigeren Farben noch einmal zusammengefaßt. Man fühlt den werdenden Dichter trotz der Übertreibungen in jedem Zuge. Das ist wirkliche Kraft, wenn sie auch in ihrem Ungestüm schon vorwegnimmt, was erst dem geprüften Manne zu sagen zusteht. Das Meiste soll ja im Grunde genommen erst noch kommen: die Kämpfe mit den „Rittern, Mönchen, Köngen", den „hochgelahrten Affen" und „stolzen Geistesrichtern", den „gebrillten Pudeln, die mir den Namen gern besudeln" und „Pedanten", die „mich hudeln", — und gerade in den Berliner Tagen, als die Sonette gedruckt wurden, hatte es für den Dichter nicht eben den Anschein, als seien ihm wirklich „des Glückes hübsche Siebensachen" alle zerbrochen. Aber das Programm ist nicht schlecht gezeichnet, die feine Kunstform des Sonetts windet sich bisweilen verzweifelt unter der harten Faust des Stürmers und Drängers mit seinen vielen z und tz, seinen Apostrophen, seinen groben Kraftwörtern „hingeschmissen, Klötzen, Metzen, Stutzer, Stiefelputzer", — — aber die Faust zwingt sie sieghaft unter ihr Joch, die Verse rollen trotzdem, und so schafft der kühne Mut sich den Erfolg. Reiner Wein für Kenner ist das Ganze darum noch lange nicht.

---

gleiteten. Hier ist Schlegel für Heine der nie alternde Weise, der auf dem Weltelefanten sitzt und dessen Schwächen man sogar um seiner Bedeutung willen verschweigen müsse. Damals zu viel, — später zu wenig! Es ist das alte Menschenlos, das die frohe Begeisterung wie den berechtigten Tadel verdirbt: nicht Maß halten zu können.

Die Sammlung der Jugendgedichte bis 1821 würde nicht vollständig sein, wenn wir nicht noch eine kleine Reihe kurz berücksichtigen wollten, die der Dichter teils bei der Redaktion des Buches der Lieder mit Willen ausgeschlossen, teils wirklich vergessen und verloren hatte. Dahin gehört, abgesehen von einigen Übersetzungen aus Byron ohne selbständigen Wert, ein ungeheuer langes Gedicht „Deutschland. Ein Traum" aus der Bonner Zeit, das merkwürdig ist als Beweis dafür, daß die Studentenschwärmerei vom reinen, altertümlichen Deutschtum den jungen Skeptiker von Hamburg doch auch etwas ins Schlepptau genommen, wie das ja mit den romantischen Neigungen eng zusammenhing *) Ferner gehören dahin eine Anzahl sehr wertloser Reimereien in der Weise der schlechteren Lieder und Romanzen der „Jungen Leiden" und endlich ein paar Sonette, die ähnliche Saiten wie der lange Traum anschlagen, zum Beispiel ein bezeichnendes auf die Leipziger Feier von 1819 auf dem Drachenfels, das mit Pathos anfängt, aber schon mit einer echt Heineschen Schelmerei (Schnupfen und Husten infolge der durchwachten Nacht im Freien) schließt. Das Beste am ganzen Nachtrag ist ein boshaftes Sonett auf die Frankfurter, die Göthe ein Denkmal setzen wollen. Hier bricht der Groll des Poeten gegen die Handelsherrn mit ihren Geldsäcken in seiner bestimmt umgrenzten Berechtigung grob aber ehrlich durch; man empfindet, daß der Dichter hier auf sicherem Boden steht, wenn er auch sonst überall unreife Verallgemeinerungen liebt.

Soll ich mein Urteil über die „Jungen Leiden" zusammenfassen, so deckt es sich im Großen und Ganzen mit dem engeren über die Traumbilder. Nehmen wir die Grenadiere und zwei oder drei andere Lieder und Romanzen, sowie ein paar Sonette aus, so könnten wir den Rest vom rein ästhetischen Standpunkte aus entbehren. Daß es ihnen bei ihrem ersten, gesonderten Erscheinen nicht an wohlwollenden Kritikern gefehlt hat, verdankten sie vielleicht mehr ihren Untugenden, den wüsten Fratzen und stürmischen Ausfällen gegen alles Bestehende, als den Eigenschaften, die wir heute vom ästhetischen Boden aus daran rühmen zu können glauben. Rund ausgesprochen, sind es die Erzeugnisse eines sehr talentvollen und sehr unreifen, aber bereits scharf hörenden und scharf reflektierenden Kopfes, der etwas erlebt hat, aber noch nicht weiß, was er daraus machen soll, der sein krauses Inneres

---

*) Hüffer hat mit ziemlicher Sicherheit die Entstehungszeit dieses Gedichtes in Heines Bonner Tage (1819—20) verlegt, während Strodtmann es viel weiter zurückdatierte. Jetzt ersehe ich noch aus der Elsterschen Ausgabe (II. 510 f.), daß auch das letzte Gegenargument (das Wasserzeichen des Papiers schien auf Berlin zu weisen) befriedigend aufgeklärt und abgethan ist. Die Verse belohnen übrigens durch Form und Inhalt die Mühe nicht, die sie den Editoren gemacht haben.

noch nicht plastisch gegenüber hat und vorläufig, anstatt zu singen, poltert und gespenstische Laute hören läßt.

Das ist der Dichter und das sind seine lyrischen Dichtungen bis zum Jahre 1821.

III.

Das Subjektive soweit Objekt werden zu lassen, daß die Kunst es zu bemeistern vermochte: in diesem Bestreben lag der Fortschritt, der allein über die zuletzt gewonnene Stufe hinausführen konnte. Im Frühjahr 1823 erschien ein neues Bändchen Heinescher Dichtungen, welches außer zwei Dramen — Almansor und Ratcliff — eine lyrische Sammlung brachte, die als „Lyrisches Intermezzo" zwischen die dramatischen Arbeiten gestellt war. Damals durch die gleiche Grundstimmung mit letzteren gut verknüpft, hat das „Lyrische Intermezzo" doch im Laufe der Jahre den Zusammenhang mit ihnen durch den äußeren Umstand gänzlich eingebüßt, daß die Dramen sehr bald von niemand mehr gelesen wurden, das Intermezzo dagegen in seiner Totalität in einer Weise ins Volk drang, wie kaum die besten Sachen von Uhland oder Eichendorff. Pflicht des Litterarhistorikers ist es zwar, dieser einseitigen Popularität nur bis zu einem gewissen Grade in einem vollständigen Bilde der Dichterlaufbahn Rechnung zu tragen, aber die spätere Aufnahme des Intermezzo als selbständiger Schöpfung ins „Buch der Lieder" ermöglicht auch ihm, diese lyrische Entwicklungsphase gesondert zu betrachten und die ästhetische Kritik der beiden dramatischen Versuche einer andern Gelegenheit vorzubehalten. Das „Lyrische Intermezzo" tritt uns somit in unserer Darstellung entgegen als der zweite große Cyklus innerhalb der Gesamtkomposition des „Buches der Lieder", der anknüpft an die Jahreszahlen 1822 und 1823. Der Titel ist, wohl seines angenehmen Klanges wegen, auch hier stehen geblieben, wo von einem Intermezzo keine Rede sein kann. Die Frage erhebt sich: was hatte der Dichter an äußeren Eindrücken und inneren Erlebnissen gewonnen in den zwei Jahren seit Abschluß seiner ersten Gedichtsammlung? Wir haben den Studenten der Rechte in dem Augenblicke verlassen, wo er Göttingen vorerst notgedrungen den Rücken kehrt und nach Berlin übersiedelt. Eine jener absolut lächerlichen Duellgeschichten, die sich wie ein roter Faden durch Heines ganzes Leben ziehen, — in diesem Falle zu dumm und zu sehr außerhalb aller litterarischen Beziehungen, um hier im Einzelnen erzählt zu werden, — hat ihm in Göttingen das consilium abeundi verschafft. In Berlin tritt der Student als solcher mehr und mehr bei ihm in den Hintergrund. Er studiert zwar noch immer sehr viel und viel-

seitig, orientalische Geschichte, Hellenisches, deutsche Chroniken, Hegel und Schelling, aber mehr noch das Berliner Leben, das er in einer Anzahl von Feuilletonartikeln nicht ganz ohne Geschick und jedenfalls mit innerem Behagen beschreibt. Sein erstes Bändchen „Gedichte“ gibt ihm bereits ein kleines gesellschaftliches Ansehen, er verkehrt im Varnhagenschen Hause, erweckt das Wohlgefallen der Frau Rahel, deren abspringende Gedankenreihen man, obwohl gezügelt durch einen scharf logischen Männerkopf, nachmals oft in seinem Prosastil wiederzufinden glaubt, kommt in Korrespondenz mit Immermann, dessen wachsendes Talent ihm in seiner Mischung von derbem Verstande und Romantik im höchsten Grade sympathisch ist, bleibt aber im Grunde der Sonderling, der sich noch immer nicht recht von der krankhaften Hamburger Stimmung erholt hat, so sehr er auch innerlich kräftiger wird. Gewisse Leitmotive seines Lebens: — physische Störungen des Nervensystems, Geldverlegenheit (der Onkel hat ihm zwar die Studienmittel noch für zwei Jahre gewährt), Unsicherheit der Zukunft, die er bald im Auslande, in Paris, bald in einer deutschen Professur begründet glaubt, verbittern ihn jeden Augenblick aufs neue. Aber so unerquicklich er bisweilen in seinen Briefen erscheint: er feilt unablässig an sich. Die ersten poetischen Versuche, deren Lob bei andern ihn in seinen Anfängerjahren natürlich außerordentlich freut, genügen ihm selbst schon lange nicht mehr. Er sucht sie umzudichten, und indem er dieselben Motive immer neu dreht und wendet, erreicht er unwillkürlich jene Objektivität, die eine freiere künstlerische Behandlung ermöglicht. Die kleine Bonner Neigung zur altdeutschen Schwärmerei und die Schlegelsche Romantik, soweit sie angelernt war, verblassen rasch auf dem Berliner Boden. Das Volkslied fesselt ihn nach wie vor, aber er belauscht es in lebenskräftigeren Tönen, in den knappen Verschen der österreichischen Tanzweisen, in den schönen Neudichtungen Wilhelm Müllers. Mit letzteren ist er auf den rechten Ton gekommen. Aber er fühlt, daß er mit seinem scharfen Verstande, mit seiner in so trüben Stunden ungewöhnlich früh erkämpften Illusionsfreiheit auf der einen und seinem von frischem Formenreichtum jugendlich überquellenden Poetentalente auf der andern Seite diesem Tone einen ganz anderen Inhalt wird geben können. Wenn er ein paar Jahre später dem „Dichter der Griechenlieder“ schreibt, sein Intermezzo-Metrum verdanke „wahrscheinlich den geheimsten Tonfall den lieben Müllerschen Liedern“, so wußte er recht wohl, daß es sich hier nicht um eine Nachahmung handelte, sondern um das Entleihen eines Instrumentes für vollkommen originale Leistungen. Das ursprüngliche Stück Romantik aus der Kinderzeit bleibt ihm nebenher natürlich treu. Eine tiefere Liebesleidenschaft wie früher kann er nicht aufweisen, er macht dieser und jener schönen Frau den Hof und kommt ein andermal vielleicht in die Gefahr, vor Bekannten von einer Schönen unter dem Niveau

gesellschaftlicher Sphäre gegrüßt zu werden zum Beweise, daß er im Groben der Liebe nicht wählerisch ist, — aber etwas Neues liegt in alle dem kaum.

Dasselbe noch einmal, — aber besser in der Form, weil objektiver geschaut: das war es, was der Heine von 1823 in einem zweiten Bändchen Lyrik wirklich erwarten ließ.

Das „Intermezzo" umfaßt nach Abzug von ein paar Verschen, die späterer Kritik des Dichters nicht mehr genügten, wie es jetzt im „Buche der Lieder" vorliegt, mit dem Prologe 66 Stücke, darunter welche, die nur eine, und ein einziges, das als Maximum elf Strophen besitzt. Diese Kürze des Einzelnen im Ganzen ist das erste deutliche Merkmal, an dem sich erkennen läßt, daß wir es mit einer Neudichtung schon einmal äußerlich projizierter Bilder zu thun haben. Der erste Entwurf hätte selbst bei noch so hoher logischer Begabung nicht derartig prägnant sein können. Das sind nicht mehr die Gefühle als unmittelbarer Ausfluß des Erlebten, das ist ein Extrakt, eine mit äußerster Beherrschung des Stoffes gewonnene Beschränkung auf den rundesten, treffendsten Kern. Der Dichter schwebte jetzt über dem Stoffe. Nur so war es möglich, daß er in dem Briefe, der dem Verleger mit den Dramen auch das Intermezzo zuerst anbietet, von einem „Cyklus humoristischer Lieder im Volkstone" sprechen konnte. Das sagt keiner, dem seine Gedichte noch erstes, unmittelbares Aussprechen der ernsten Leidenschaft sind. Die subjektive Leidenschaft mit ihren Schmerzen und Seufzern begann dem Dichter mehr und mehr Mittel zur Kunst zu werden, hörte auf Selbstzweck zu sein. Wie tief auch diese Lieder mit den Erlebnissen seines Innern verflochten blieben: er hatte fortan ein Recht, von sich zu sagen, daß seine Biographie sich keineswegs mehr überall decke mit dem, was der Künstler in den Liebesliedern von sich erzählt.

Der etwas umständliche Prolog, der aber mit der naiven Heiterkeit seines Abschlusses schon eine geläuterte Gabe verspricht, ist zwar an diesen Platz erst im „Buche der Lieder" gelangt, doch deckt er sich zum Teil mit einer alten Stelle im „Almansor" und ist selbständig bereits 1822 in einer rheinischen Zeitung abgedruckt worden, sodaß er durchaus in die Epoche paßt, von der wir reden. Nicht so sicher gilt das von den herrlichen Eingangsstrophen „Im wunderschönen Monat Mai", die ebenfalls im „Intermezzo" von 1823 noch fehlen und möglicherweise erst 1827 aus künstlerischen Rücksichten hinzugedichtet sind. Auf alle Fälle sind sie dem Folgenden angepaßt und könnten dem Tone nach ebenso gut alt sein. Gegenüber den „Jungen Leiden" weht hier eine gänzlich veränderte Luft. Der Dichter, dem das künstlerische Bewußtsein jetzt hilfreich zur Seite steht, holt zunächst etwas nach, was dort vollkommen vergessen war. In den „Traumbildern" war nach zwei oder drei Versen schon rabenschwarze Nacht, in der die Geliebte

sich als Gespenst, als Teufelsbraut und Vampyr herumtrieb, ehe sie noch dem Leser Fleisch und Blut gezeigt.

Das war bei dem wesentlich biographischen Hintergrunde jener Anfängerlyrik sehr verständlich. Das Hamburger Liebesverhältnis hatte aufgehört, ehe es recht angefangen hatte, es entbehrte jeder sanften Entwicklung, der Bruch war so selbstverständlich, daß er wahrscheinlich schon beim ersten Versuche der Annäherung erfolgte, ohne daß jemals auch nur eine vertrauliche Minute in der späteren Erinnerung hätte harmonischere Klänge wecken können.

Jetzt, wo die Kunst mitredete, mußte sich der Dichter sagen, daß er nicht so mit der Thür ins Haus fallen dürfe. Der Kontrast der bittern Schmerzenslieder mußte ermöglicht werden durch anfängliche Stimmung zum Glück, zur Hoffnung, ja sogar zum wirklichen Liebesgenuß. Dadurch wurde allerdings für später der Bruch bei der Geliebten nicht bloß einfache Herzenskälte gegen den Anbeter, sondern wahrer Treubruch, Verrat an den ersten Gefühlen, und so öffnete sich unversehends vor der Phantasie die Bahn immer freier, und das Bild der Hamburgerin als einer wirklichen Person verblaßte mehr und mehr. Eine gewisse Unsicherheit auf dem genannten positiven Gebiete war freilich im Anfang nicht zu vermeiden. Das tiefe, im Elternhause gebildete Gemüt gab zwar gewisse Stimmungen leicht her. Die gesunde Sinnlichkeit der Anlage lieferte treffende Farben. Aber gerade hier lagen auch Klippen, die wir sehen werden; die Farben auf dieser Palette konnten sich bei einem ausschweifenden Junggesellenleben nicht rein erhalten, sie mußten das Bild leicht mit gewissen Fleischtönen ausstatten, die dem höheren erotischen Boden der Gesamtidee nicht entsprachen.

Man braucht nur ein paar Nummern des Anfangs durchzugehen, um sich zu überzeugen, wie die prägnante Kürze, die der Dichter jetzt erstrebt, nun auch ein unerbittlicher Richter über alle weniger treffenden Gedanken wird. Das ganze Programm der weichen, träumenden Sehnsuchtsromantik, von der eine Bibliothek lyrischer Gedichte jetzt seit der Wertherzeit voll war, konnte nicht schärfer in zwei Verse gefaßt werden, als es in dem sechsten Gedichte geschieht:

„Lehn deine Wang an meine Wang,
Dann fließen die Thränen zusammen!
Und an mein Herz drück fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen!

Und wenn in die große Flamme fließt
Der Strom von unsern Thränen,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt —
Sterb' ich vor Liebessehnen!“

So packend im Formalen und rührend im Inhalt das Gedicht ist: — diese flammendheiße Umarmung, die doch nichts auslöst als

Thränen, dieser Liebhaber, der die Geliebte ans Herz drückt, sie „gewaltig umschließt" und doch vor Liebessehnsucht dabei stirbt zum deutlichen Beweise, daß er einen Schatten, kein warmes, lebendiges Weib im Arme hat, drohten bei der geringsten weiteren Verschärfung ins Lächerliche umzuschlagen. Die ganze Romantik geriet in ein Licht, das gefährlich wurde. Man versteht schon hier sehr leicht, wie dieser Schritt sich im Dichter selbst vollziehen konnte, sodaß der Punkt bevorstand, wo er die Romantik überhaupt sprengte und durch einen winzigen Gedankendruck in die vollendete Komik überkippen ließ. Die Beispiele werden sich finden.

Einstweilen, wie in:

„Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich."

begnügte der Erotiker sich, in das positive Liebesbild, das als solches mit Romantik nichts zu schaffen hatte, in höchst künstlerischer Weise den Wehrmutstropfen des späteren trüben Auslaufs als Kontrast einzuführen. In fünf prachtvollen Hymnen entfesselt er dann alles, was an heißer, aber ins Allgemeine der ganzen Welt erweiterter Liebesglut in ihm lebt.

„Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein,
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein."

Dem entsprechend wird die ganze Natur in ein schauerndes Meer von Liebe versenkt Zuerst die Sterne, die sich anschauen mit Liebesweh. Dann die Märchenpracht der Tropen, der rotblühende Lotosgarten an des heiligen Stromes Wellen. Dieses Lied erklingt heute in schöner Komposition, wo immer edler deutscher Gesang gepflegt wird. Die Wenigsten gedenken dabei der ungeheuren Geschichte, die sich an die melodischen Töne knüpft. Es ist die einsame, aber unendlich kostbare Perle, die aus einer ganzen Litteratur in unser Volk gedrungen ist. Die mächtigsten Namen, auf die wir stolz sind, hatten sich an jenem zweiten Alexanderzuge beteiligt, der uns den Orient, vor allem Indien selbst, als frischen Lebensquell in unsere Poesie einführen sollte. Göthe hatte an der Schwelle des liebesleeren Greisenalters noch die Pilger mit seinem Segensgruße geweiht. Mit welchem rastlosen Eifer ist dann weiter vom Ganges, von Hud=Hud, dem Liebesboten, von schwarzen Gazellenaugen und üppigen Liebesgenüssen im Balsamhauche der Gewürzlande gesungen worden, von Rückert, von Platen bis herab auf die schalkhaften Liedchen des Mirza=Schaffy. Für die hohe, ewige Poesie ist von alledem wenig, fast nichts geblieben wie „Auf Flügeln

des Gesanges" von dem Manne, der einst als der ärgste Feind Schlegels und Platens bei der Nachwelt gelten sollte, und es hat mit seiner leichten Grazie und seinem tiefen, glühenden Empfinden die wunderbarsten metrischen Kunstwerke überdauert, obwohl es mit einem Reime ansetzt, wie „Gesanges" und „Ganges". Jene großen Meister der Form, denen wir so viel verdanken, in Ehren, — gibt diese kleine Thatsache doch zu denken!

Noch einmal erscheint dann die Lotosblume in einem besonderen Bildchen, das wohl zu denen gehören mag, die Alexander von Humboldt im Auge hatte, als er bewundernd von dem „tiefen Naturgefühl" sprach, das „das herrliche Buch der Lieder atme". Besonders der letzte Vers:

„Sie blüht und glüht und leuchtet,
Und starret stumm in die Höh;
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh."

malt selbst in der menschlichen Durchgeistigung den individuellen Charakter der auf bewegtem Seespiegel stets in leise zitternder Bewegung aufliegenden Wasserrose in unnachahmlicher Weise, und man gibt im Hinblick auf das duftige Lied gern dem Naturforscher Gehör, der uns das Rätsel der gesamten farbenschönen Blütenwelt als ein Mittel zu Liebeszwecken nachweist, bei dem die sammelnde Biene oder der schimmernde Schmetterling die wahren Liebesboten werden.

Das fünfte Bild schweift dann hinüber zum Edelsten der Kunst, es findet die Züge der Geliebten im Kölner Dombilde wieder, bei welcher Gelegenheit die Silhouette der Stadt ein Vers wird, der wie ein alter Wahrspruch fortan im Herzen der Nation unzertrennlich mit dem Namen Köln verwächst.

Nach dem glücklichen Wurfe der fünf zuletzt besprochenen Lieder erscheinen die nächstfolgenden, die sich wieder der subjektiven Leidenschaft in ihren bekannten Formen zuwenden, matter, obwohl sie, jedes in seiner geschlossenen Sondergestalt, nicht ohne Wert sind. Aber bereits in „O schwöre nicht und küsse nur" und bemerkbarer in „Die Welt ist dumm, die Welt ist blind" läßt sich gelegentlich etwas von dem durchfühlen, was ich oben als gewisse Klippen des Ergänzens alter Bilder aus frischen Erfahrungen sehr verschiedener Art bezeichnet habe. Der Dichter will neben die negativen Klagen auch Positives stellen. Die eigentliche Liebesgeschichte aber, die überall den Grundstock zu Allem liefert, versagt hier. Dort gab es allem Anschein nach keine „weichen Arme" und „brennenden Küsse" (Küsse, die „beseligend brennen" besserte Heine noch in der letzten von ihm besorgten Auflage des Liederbuchs). Andere Liebesabenteuer mußten herhalten. Bei diesen aber spielten die Rolle der Geliebten gewisse liebenswürdige Wesen, auf deren Treue nichts weiter ankommt, und für die eben

buchstäblich gilt „O schwöre nicht und küsse nur". Es wäre das sehr gleichgültig, wenn der Dichter dort nur einzelne heiße Lichter entlehnte, die auch bei etwas künstlerischer Ausschmückung in die große, zu Grunde gelegte Tragödie paßten. Nun lese man folgende Verse:

„Die Welt ist dumm, die Welt ist blind,
Wird täglich abgeschmackter!
Sie spricht von dir, mein schönes Kind:
Du hast keinen guten Charakter.

Die Welt ist dumm, die Welt ist blind,
Und dich wird sie immer verkennen;
Sie weiß nicht, wie weich deine Arme sind
Und wie deine Küsse brennen."

(So der Text von 1823.)

Das Gedicht ist keineswegs schlecht; es führt in graziöser Fassung einen Gedanken korrekt durch, eine Stimmung, die viele schon bei einem Liebesverhältnis gehabt haben, beispielsweise der Altmeister Göthe, als er die kleine Christiane bei sich aufnahm. Aber was ich tadele, ist diese Stimmung an dieser Stelle. Der Gesamtton des Intermezzo verträgt wohl bitteren Humor. Aber diese Farbe auf den Wangen der Geliebten verträgt er nicht. Eine Geliebte im Sinne — besten Falles — der Christiane Vulpius sündigt eventuell durch zu rasche Hingabe an den Liebenden und findet im Sinne des zitierten Gedichtes ihre Entschuldigung in dem Feuer ihrer Liebe, das die große Welt nicht kennt. Aber das ist nicht der Charakter der treulosen Heldin des Stückes, an dem wir teilnehmen. Der Dichter hat hier im Bestreben, Positives zu liefern, Unvereinbares vermischt, Grisettenfarben auf das kalte Bild der Dame seines Herzens gemalt, über deren Treubruch er klagt. In der ersten Ausgabe des Intermezzo war dieses grobe koloristische Versehen durch eine noch viel handgreiflichere Probe vertreten, die Heine nachmals bei Redaktion „des Buches der Lieder", nachdem die Kritiker sich genügend darüber entsetzt, aus dem „Intermezzo" herausgeworfen, ohne ihr, was sie zum wenigsten verdiente, eine Stelle in einer der späteren Sammlungen (etwa den „neuen Gedichten") anzuweisen.

Ich gebe zunächst den Wortlaut wieder.

„Du sollst mich liebend umschließen,
Geliebtes, schönes Weib!
Umschling mich mit Armen und Füßen
Und mit dem geschmeidigen Leib.

* * *

Gewaltig hat umfangen,
Umwunden, umschlungen schon
Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon."

Ich stehe diesen beiden Strophen keineswegs als blinder Moralfanatiker gegenüber. Zumal die zweite enthält ein mächtiges, in der Kühnheit der Leidenschaft geradezu hinreißendes Bild, dem die Vergleichung mit der Schlange das allzu Nackte genügend nimmt, und in einem wilden Zusammenhang — meinetwegen in Göthes Faust oder Byrons Don Juan — würde das Gigantische darin vollständig ausreichen, um jeden Eindruck des Gemeinen zu beseitigen, man würde sogar die drei Punkte begreifen, die gewissermaßen den Moment zwischen voreilendem Wunsch und rückblickendem Gleichnis, — den Moment, in dem das Wort wie der Gedanke vom Gefühl überwältigt schweigen und schwinden, ausdrücken sollen. Es ist vollkommener Unsinn, hier von „Beleidigung der Schicklichkeit" (Strodtmann) zu reden, es gibt ein „Wie" der Behandlung in der Kunst, welches die gewöhnliche grobe Lebensfrage nach dem „Was" überhaupt gegenstandlos macht und vor dem der Beschauer, der mit seinen nüchternen Anstandsfragen im Stofflichen hängen bleibt, eben einfach bloß seine ästhetische Unfähigkeit dokumentiert.

Aber es ist eine ganz andere Frage, ob solche Strophen ins „Intermezzo" gehören. Zwischen diese weichen Liebesklagen, deren Gegenstand alles mögliche — kalt, untreu, tot, dem Liebenden ewig verloren — aber nie und nimmer Heldin dieser Laokoonverse sein kann, platzt das Gedicht wie Philinens Nachtgesang oder süß-geheimnisvoller Besuch bei Wilhelm Meister in Werthers Leiden. Deshalb mußten die kühnen Verse heraus, und indem Heine sie schon beim nächsten Abdruck strich, gab er nicht den Moralpredigern nach, sondern lediglich seinem künstlerischen Gefühl für einheitliche Wirkungen. Ähnliches gilt von dem beseitigten Gedichte „Ich kann es nicht vergessen". Auch hier ist, wenn man sich nicht die Heldin des „Intermezzo", sondern irgend eine Gelegenheitsphiline dazu denkt, ein nicht sehr schöner, aber ungemein realistisch wahrer Grundgedanke: man will von solcher Liebsten nicht die Seele, sondern nur den Leib. Der Leib ist wenigstens schön, während die Seele darin das eigentlich Gemeine ist, das man gern missen möchte! Bei der „Heimkehr" wird uns der kritische Punkt, um den sich diese Sachen drehten, in einer andern Beleuchtung wieder aufstoßen. Man verliert den peinlichen Eindruck um so schneller, als in „Ich grolle nicht" und der Ergänzung „Ja, du bist elend und ich grolle nicht" wieder Dichtungen ersten Ranges folgen.*) Der

*) Die drei Lieder: „Wie die Wellenschaumgeborne", „Ich grolle nicht" und „Ja, du bist elend" standen merkwürdigerweise schon in der Sammlung der „Gedichte" von 1821 als Trilogie mit dem Gesamttitel „Die Vermählte". Heines Geliebte Amalie Heine vermählte sich im August 1821. Im Dezember 1821 erschienen die „Gedichte". Die Entstehungszeit ist also wohl zweifellos zwischen diese beiden Daten zu verlegen. Als Heine bei Redaktion des „Buches der Lieder" den kleinen Cyklus ins „Intermezzo" versetzte, wird ihn

Schmerz erhält hier zum erstenmale eine Vertiefung, die ihn ganz aus dem Bereiche der sentimentalen Klage herausführt. In dem furchtbar schönen Ausklang:

„Mein Lieb, wir sollen beide elend sein."

lagert sich über den dunklen Wellen dieser kleinen subjektiven Liebestragödie der Schatten eines weltgeschichtlichen Schicksalsgedankens, der alles Irdische in die Netze eines verderbenbringenden tragischen Prinzips verflochten zeigt. In diesem Sinne ist die Kunst, die das schlicht Biographische zum Ewigen erhebt, hier auf ihrem Höhepunkte angelangt, auf dem Gipfel, wo der erste Teil von Göthes Faust mit der Gretchentragödie steht, wo der Menschheit ganzes Weh in einem Einzelnen Worte gewinnt. Im weichsten Volksliedertone schließen sich Klagen von geringerer Tiefe an. Die Anordnung ist eine sehr fein berechnete. Nach dem furchtbaren Gewittergrollen ein leises Vibrieren nachklingenden Schmerzes, dann in langsamem Übergang eine eisig kalte, bis zum harten Spott gesteigerte Stimmung des Ekels an allen Erinnerungen.

Von einer erschütternden Lebenswahrheit ist „Wir haben viel für einander gefühlt" mit dem Schlusse:

„Wir haben am Ende aus kindischer Lust
„Verstecken" gespielt in Wäldern und Gründen,
Und haben uns so zu verstecken gewußt,
Daß wir uns nimmermehr wiederfinden."

Das klingt wie das Fazit aus tausend Liebesromanen der Wirklichkeit. Das langsame Verglühen der edelsten Leidenschaft unter tausend Dummheiten des Alltagslebens, tausend Lügen der Sitte und Gesellschaft: es ist vielleicht nie wieder so einfach und so herb zugleich ausgesprochen worden. Dieser Ton verträgt keine Romantik, aber er spricht unmittelbar zum Herzen. Der Höhepunkt der Leidenschaft ist in dieser Gegend des Buches überschritten, — was der Künstler hinzudichten mußte, um das ganze Bild nach zwei Seiten hin abzurunden, liegt hinter uns. Wir stehen jetzt ungefähr wieder an dem Punkte, wo die „Traumbilder" einsetzten, bei dem Zustande der düsteren Resignation, durch deren Ruhe nur noch von Zeit zu Zeit wilde Träume flattern. Um so stärker tritt gerade jetzt der Fortschritt des „Intermezzo" jenen gegenüber hervor. Die Geliebte ist jetzt wieder für den Dichter eine Tote. Aber wie sie im Anfange des Intermezzo in den verschiedensten Beleuchtungen lebendig vor uns hingeschritten, so hört

---

der Gedanke geleitet haben, daß derselbe, trotzdem er noch gerade vor Thorschluß in die Auslese der ersten Periode geraten, doch in jedem Zuge bereits der zweiten angehöre, und ich denke, wir haben kein Recht, dieser Entscheidung des Dichters durch willkürliches Zurückversetzen in die „Jungen Leiden" entgegen zu handeln.

sie auch jetzt nicht auf, plastische Form zu behalten. Mit wunderbarer Zaubergewalt der Sprache bemeistert der Künstler jetzt noch einmal das Motiv aus der Braut von Korinth, und jetzt endlich zwingt er ihm unter den schwarzen Bildern des Grabes selbständiges, heißes Leben ab. Weder das Teuflische, noch das Kalte spielt mehr eine Rolle in „Mein süßes Lieb, wenn du im Grab ....", sondern der ganze Schwerpunkt liegt auf der unendlichen Liebe, die nichts Ewiges will, außer der Geliebten, und aus der Gruft erhebt sich statt des klappernden Gespensterspuks das dämonische Bild des Prometheustrotzes, der sagt:

„Die Toten stehn auf, der Tag des Gerichts
Ruft sie zu Qual und Vergnügen;
Wir beide bekümmern uns um nichts,
Und bleiben ruhig liegen!"

Mit einer sichern Wendung wird auch diese Traumstimmung in dem kurzen, formvollendeten Liede vom Fichtenbaum und der Palme in der Natur verkörpert. Eine kleine Liebesschelmerei in der Weise, die Göthe so meisterlich verstand, scheint mit „Ach, wenn ich nur der Schemel wär'" den ernsten Ton noch einmal zu verbannen, aber die drei Verse (vielleicht ziemlich frühe Bonner Arbeit?) sind deplaziert, sie wirken hier nicht mehr. Die folgenden Bilder bis zum Schluß wahren die Einheit durchaus. Nur daß der Dichter es jetzt versteht, eine Stimmung, die in den „Jungen Leiden" schon nach wenigen Strophen ermüdend wirkte, durch einen Reichtum von wechselnden Situationen in dreißig Nummern nicht eintönig werden zu lassen. Eine Kette fester, plastischer Dekorationen trägt den Gedanken. Nach dem wehmütigen Klageruf der wie Vöglein auf „klingenden" Flügeln ausgesandten Lieder, die trauernd von der kalten Geliebten zurückkehren, — ein Motiv aus dem Leben des jungen Poeten, über dessen gereimte Huldigungen die kleine Hamburger Erbin einst gespottet haben sollte — die „Philister im Sonntagsröcklein", die in ihrer naiven Anspruchslosigkeit der Romantik des Spatzengesanges sich freuen im Gegensatze zum Dichter, der hinter verhangenem Fenster seine tote Liebe beschwört, — auch das ein lebendiges Motiv, das in hundert Wendungen dem Jüngling wie dem reifen Manne folgt bis in die letzten Träume seines einsamen Pariser Krankenlagers. Ein Nachtbild vor dem Hause der Geliebten — kurz, treffend in jedem Zuge, — dann zusammengefaßt in die drei Verse „Ein Jüngling liebt ein Mädchen" die alltägliche Liebesnovelle der Menschheit in den schlichtesten Worten der kalten Logik und doch übergossen von einer Poesie der Wehmut, die schwer zu definieren ist, aber vom Gebildetsten verstanden wird wie vom Unbefangensten aus dem Volke, der jemals Liebe gekannt. Das Motiv in „Hör' ich das Liedchen klingen" hat Eichendorff in seinem unsterb-

lichen „In einem kühlen Grunde" wirkungsvoller ausgestaltet, — das Doppelkunststück der untrennbar verschmolzenen realistischen Logik und dichterischen Weihe in der „alten Geschichte, die ewig neu", konnte nur Heine gelingen, der seinen scharfen Kopf in einziger Weise dem fühlenden Herzen zu paaren wußte und damit auch die tiefsten Klänge der Romantik noch überbot.

Das Volkslied, von dem die Romantiker gern vergaßen, daß es im Grunde realistisch war, war erst jetzt in seinem Wesen erfaßt und nachgeahmt, — wie es Göthe im „König von Thule" bereits angebahnt, ohne jedoch den Schritt ins, sozusagen, gemeine, handgreifliche Leben zu wagen. Der Punkt stand ganz nahe bevor, wo selbst der feinste Kenner ein Heinesches Lied dieser Art von einem echten Volksliede überhaupt nicht mehr unterscheiden konnte. Man sollte noch vor diese äußerste Konsequenz gestellt werden. Einstweilen blieb das Beispiel vereinzelt, das Individuelle des Dichters bricht sich im Folgenden von neuem Bahn.

Drei koloristisch abgeschlossene Cyklen machen den Schluß des Ganzen aus: weiche, dämmernde Farben, traurig, aber ohne Groll, 41 bis 45 (so die Nummern im Buche der Lieder von der zweiten Auflage ab), herber Spott als Gegenstück, aber aus derselben Wurzel entsprungen, bis 53, letzte, dunkle Gesichte von da bis zu dem mächtigen Schlußbilde „Nacht lag auf meinen Augen".

Die Perle der ersten Gruppe ist „Mein Liebchen, wir saßen beisammen". Die weite, nächtliche Wasserbahn, auf der die Liebenden rudern, die Geisterinsel im dämmernden Mondenglanze sind Bilder von wunderbarer Gewalt. Der Zauber des Überirdischen, ewig Glücklichen im Gegensatze zur dunklen Erde, auf der wir irren müssen, ist nie sinnbestrickender in seinem Weh und seiner Sehnsucht dargestellt worden, als in dem Verse:

„Dort klang es lieb und lieber,
Und wogt' es hin und her;
Wir aber schwammen vorüber
Trostlos auf weitem Meer."

Wer imstande ist, die Tiefe solcher Gedanken auszukosten, der fühlt, daß Heines Liederbuch nicht bloß eine Bibel der verschmähten Liebe ist. Das Reifste unserer modernen Weltanschauung mit ihrem harten Gesetze der Wirklichkeit und ihrer Trauer über die Unerfüllbarkeit irdischer Ideale findet darin den reichsten Ausdruck, und die Form, die unablässig an künstlerisch empfundene Naturbilder anknüpft, verstärkt den Gedanken zugleich in einer lyrisch vollkommenen und uns Modernen durchaus sympathischen Weise.

„Aus alten Märchen winkt es" ist eine schwächere Variante von „Auf Flügeln des Gesanges", getrübt durch das Hervordrängen des Erträumten, während dort völlige Auflösung in die Zauberlandschaft

der Phantasie den unendlichen Duft über das Ganze ausgießt.*) „Ich hab' dich geliebet und liebe dich noch" (ursprünglich zwei Strophen enthaltend), wiederholt in prägnantester Zuspitzung den Grundgedanken von „Mein süßes Lieb, wenn Du im Grab", aber durch eine kleine Wendung des Bildes:

„Und fiele die Welt zusammen,
Aus ihren Trümmern stiegen doch
Hervor meiner Liebe Flammen."

wird die Fassung original. Die Meisterhand des Dichters verleugnet sich nicht in dem winzigen Pinselstriche.

Eine wunderbare Gemütstiefe liegt in dem kleinen folgenden Gedichtchen von den Blumen, die ihre Schwester entschuldigen. In der unschuldigen Naivetät eines solchen Gedankens zeigt sich, was ich früher in den Satz zusammenfaßte: Heine hatte eine Kindheit gehabt. Er war in einer Familie aufgewachsen, hatte die Pflege einer Mutter genossen. Den Pinsel führen, — das kann man lernen, Weltanschauung bildet sich; die Gemütslage für solche Töne aber will aus der Jugend mitgebracht sein, sie kann später ebensowenig erworben werden, wie sie, einmal vorhanden, selbst in heftigen Wirbeln des Lebens ganz unterzugehen pflegt; bei Heine wie bei Göthe läßt sie sich von der ersten bis zur letzten seiner Dichtungen als starkes Grundmotiv mit Leichtigkeit durchfühlen.

Unter den bitteren Klagen der zweiten Gruppe ist in jeder Hinsicht das wertvollste Stück die allbekannte Theetischunterhaltung über die Liebe. Das konventionelle erotische Geschwätz mit seiner äußern Wohlanständigkeit, die den geheimen Kitzel verdeckt und das Liebesgefühl allgemein zur versteckten Zote erniedrigt, ist mit ein paar Worten für jede Zeit, wie sie auch werden mag, unübertrefflich gegeißelt. Der

---

*) Erst 1844 in der fünften Auflage des Liederbuches hat Heine vier Strophen dieses Gedichtes ausgelassen und zwei neue (3 und 4) eingeschoben. Die gestrichenen ermüdeten durch monotone Anknüpfung mit „und", doch sind wenigstens die beiden letzten wert, mitgeteilt zu werden:

„Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;
Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein,
Und seltsam in den Bächen
Fortstrahlt der Wiederschein."

Es liegt ein starkes Stück zur Pathologie der Romantik in solchen Bildern, eine Art Auflösung der Natur in ein fieberhaftes Blitzen. Und doch steckt ein Zauber darin, den keine kritische Verstandesgrübelei uns wegdisputiert!

letzte Vers läßt verschiedene Deutungen zu. Man könnte in anderm Zusammenhange meinen, die Worte:

„Am Tische war noch ein Plätzchen,
Mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt"

seien nicht ironisch gemeint und sollten als Kontrast die wirkliche, gesunde Liebe ausspielen. Aber es spricht mehr dafür, daß der Dichter sagen wollte: „Du mit deinem kalten Geldherzen hast nur noch als letzte Stimme in diesem Liebeskollegium gefehlt," womit die Pointe freilich subjektiver und dem Werte des Ganzen weniger entsprechend wird. Vielleicht fühlte Heine selbst den Vorwurf der Herabziehung eines köstlichen Weltspiegels in eine individuelle Stimmung und ließ die Worte absichtlich so unbestimmt, so daß jeder sich hineindenken konnte, was er wollte. Die Möglichkeit eines solchen Gefühls ist bei dem Dichter in dieser Periode, wo der Künstler schon gebieterisch den reinen eigenen Herzensbiographen zu kommandieren anfängt, jedenfalls nicht ausgeschlossen.

Eine besondere Freude aber hat er in den zwei folgenden Verschen

„Vergiftet sind meine Lieder"

wider Willen einer ganzen Fülle von Kritikern gemacht, die ohne dieses Liedchen um ihren besten Trumpf gebracht wären.

Diese scharfsinnigen Geister — sie leben zum Teil noch mitten unter uns — haben mit einer Geschicklichkeit, die an gewisse glänzende Leistungen frommer Theologen bei Auslegung des alten Testamentes heranreicht, aus dem „Buche der Lieder" etwa Folgendes herausgelesen. Heine war eine kranke Natur. Die Liebe, die er verherrlicht, ist die krankhafte, nicht die gesunde, sie wirkt bei aller Formvollendung schließlich doch bloß als Gift, das alle echten Gefühle zerstört.

Von diesem Standpunkte aus ist es dann eine wahre Herzensfreude, daß Heine einmal in einer scheinbaren Selbsterkenntnis das Wort entfahren ist: „Vergiftet sind meine Lieder". Man hat jetzt ein Motto aus seinem Munde für sein Todesurteil.

Ich muß gestehen, daß ich alles Mögliche verstehe und anerkenne in litterarischen Streitfragen, so lange eine Sache ernstlich zwei Auffassungen duldet. Aber wie ein Mensch von gesunden Sinnen nach nur einmaliger Lektüre des „Intermezzo", auf das wir uns als bekannte Größe zunächst beschränken wollen, im Ernste behaupten kann, der Dichter vertrete hier die ungesunde Liebe im Gegensatze zur gesunden, — das ist mir unverständlich. Ich habe gezeigt, wo seine Behandlungsweise auf Klippen stößt; ich habe darauf hingewiesen, wie ihm die positive Gabe seinen persönlichen Schicksalen entsprechend noch schwer wurde im Gegensatze zur negativen. Aber wogegen wendet sich

dieses Negative selbst in seiner Übertreibung? Gegen Auswüchse der wirklichen Liebe einerseits, Untreue, Unbeständigkeit, andererseits gegen die ungesundeste Verdrehung aller Liebe, unweibliche Herzenskälte, die der Leidenschaft als Äquivalent einen Geldsack gegenüber stellt, der die Wärme des Gefühls gerade noch gut genug ist, um in müßigen Stunden damit zu spielen oder in steifer Gesellschaft versteckt von ihr zu reden wie von einer kleinen, notwendigen Zotigkeit des Lebens.

Ein furchtbarer Schmerz entfesselt sich in dem Gesunden, dem die Liebe etwas Heiliges ist, wenn er unablässig gegen diese Fratzen und Gespenster anrennen muß und fühlt, daß seine edeln, natürlichen, sichern Gefühle zu leeren Träumen werden, weil das empfangende Objekt, die gesunde Ergänzung des Gesunden, fehlt. In dieser Schmerzensstimmung mag dann wohl das Wort sich finden: Vergiftet sind meine Lieder, — das heißt: der ewige Kampf gegen das Ungesunde läßt mich meiner eigenen Gesundheit nicht froh werden, zwingt mich zu ewiger Negation oder, wo ich positiv werden will, zu Träumen, die nur zu bald mir selbst unwahr vorkommen, er vergiftet mir das Glücksgefühl in meinen Liedern, das ich, der Gesunde, eigentlich allein bethätigen sollte.

Es kann hier bei dem besten Willen nicht zwei Ansichten geben. Wenn der Dichter die gesunde Liebe mit einem leisen Anfluge von Grisettenfarben ausmalt, so will ich eine minimale Abirrung vom Normalen zugeben; aber was will ein solches schiefes Läppchen in einer Ersatzkulisse, das eine bedenkliche Stelle auf tausend gute bildet, heißen? Am Ende repräsentiert in der erotischen Rangordnung ein Zug aus der Welt Christianens oder Philinens im Gegensatze zu dem Mädchen, das Herzen gegen Gold in die Wage legt, immer noch die gesunde Stufe! Und trotz alle und alledem jenes Gerede..... Das Gesagte mag an dieser Stelle genügen; es wird nicht an Punkten fehlen, wo wir darauf zurückkommen müssen.

Der Schluß des „lyrischen Intermezzo" ist von packender dichterischer Kraft. Ähnlich wie Göthe im Werther, wo Anfang und Ende freie Zudichtung und nur die gewaltige Mitte Schilderung der selbsterlebten Leidenschaft enthielten, geht Heine, nachdem er die positiven Farben der Einleitung mit unbehinderter Phantasie ergänzt, nun auch gegen den Ausgang hin über das Subjektive, Biographische im Ausmalen des Düstern, Hoffnungslosen so weit hinweg, daß er einen wirklichen Abschluß, — eine Katastrophe im Wertherschen Sinne, — als Ende der Liebestragödie ahnen läßt. Die Möglichkeit, daß auch das nur ein Traum, eine bange Zukunftsvision, wird dabei in bewundernswürdiger Weise als leises, im Grunde fortsummendes Motiv festgehalten.

Die treulose Geliebte erscheint in einem letzten Bilde, das eine Nemesis verkörpert:

„Ich seh' sie am Fenster lehnen
Im einsamen Kämmerlein;
Das Auge gefüllt mit Thränen,
Starrt sie in die Nacht hinein."

Die Natur, die einst in den leuchtenden Farben der Gangeslandschaft geprangt, dann vereinsamt in der nordischen Tanne und der Palme an brennendem Felsenhang von Sehnsucht geträumt, nimmt Abschied in dem weichen Liede:

„Es fällt ein Stern herunter,
Aus seiner funkelnden Höh!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'!"

bis schließlich nur noch die „Armesünderblum" sich langsam im Mondschein vor dem Unglücklichen, der sich selbst zum Tode verdammt hat, bewegt und der klangvoll feierliche Trochäenrythmus von

„Wo ich bin, mich rings umdunkelt
Finsternis, so dumpf und dicht"

wie die Melodie eines Trauermarsches dem Ende zuführt. Aus dem Todesschweigen der uralten Nacht hebt sich dann noch einmal das Auferstehungsbild, wo die Geliebte den einsamen Schläfer in der Gruft mit der Kunde weckt:

„Willst du nicht aufstehn, Heinrich?
Der ewge Tag bricht an,
Die Toten sind erstanden,
Die ewge Lust begann."

Auch bei dieser Dichtung fühlt man unwillkürlich wieder ein Stück Geschichte mit. Wie viel Wandlungen mußten seit dem Schönheitstraum der Antike über die Menschheit hinziehen, ehe die Liebe ihren letzten Trost in solche Bilder kleiden konnte! Die ganze Metaphysik des Judentums, des ersten Christentums, des Mittelalters war dazu nötig, die ganze Innigkeit und Zähigkeit nordischen Minnelebens, der ganze Kulturfortschritt des Verzeihens, Vergebens, Erlösens. Und schließlich, um diese Lösung wieder so grell zu durchschneiden, zum Traume zu machen, wie es in den Versen geschieht:

„Es bat so sanft, so lieblich,
Ich konnt' nicht widerstehn;
Ich wollte mich erheben
Und zu der Liebsten gehn.

Da brachen auf die Wunden,
Da stürzt' mit wilder Macht
Aus Kopf und Brust der Blutstrom,
Und sieh! — ich bin erwacht."

— wie mußte jene mächtige Trostesidee durch die aufwachsende Wissenschaft wieder in ihren Wurzeln angefressen und erschüttert werden, wie haltlos mußte das menschliche Gemüt aufs neue hinausgejagt werden in das Dunkel ewiger Trennung seiner Erdenschmerzen von der unbekannten Jenseitswelt! Wer Beweise dafür braucht, wie in dem Dichter nicht sein kleines Leben, sondern die Ideen der Jahrtausende Sprache gewinnen, der betrachte dieses Lied „Nacht lag auf meinen Augen" und vergegenwärtige sich, daß es ein junger Mensch im Anfange der Zwanziger gedichtet, der bisheran nur eine ziemlich problematische Liebesgeschichte erlebt und im übrigen nichts gethan hatte, als die Denkrichtungen seiner Zeit mit frischer Empfänglichkeit auf sich wirken zu lassen.*)

Nachdem der Vorhang über dem fingierten Schlusse der Tragödie gefallen, tritt der Verfasser in den launigen Strophen eines kleinen Epiloges noch einmal hervor. Wie Göthe nach dem Werther, so scheint auch er mit dem „Intermezzo" sich den alten Liebeskummer durch poetische Verarbeitung endgültig aus der Seele geschafft zu haben. In diesen Liedern, so meint er, habe er wie in einem riesenhaften Sarge seine Liebe und seinen Schmerz begraben. Die Folge sollte zeigen, inwiefern es ihm damit ernst war. Ein zusammenfassendes Urteil über den Allgemeinwert des ganzen „Intermezzo" kann nur feststellen, daß Heine, indem er davon ausging, seine subjektive Leidenschaft künstlerisch auszubilden, eigentlich mit dieser zweiten lyrischen

*) Dieses herrliche Nachtstück und das weniger bedeutende „Der Traumgott bracht' mich in ein Riesenschloß" waren beim ersten Abdruck in einer Zeitschrift (Gesellschafter vom Februar 1822) von einer Note begleitet, in welcher Heine sie als einen Nachtrag zu seinen Traumbildern in den „Gedichten" bezeichnete und zwar als eine reife Neudichtung über den alten Stoff, die das „viele Unreife und Unerquickliche" der älteren Sammlung etwas paralysieren sollte. Die Notiz ist wertvoll, weil sie zeigt, wie sich Heine jetzt schon selbst als ein ganz anders reifer und kräftiger Dichter fühlte. Nicht aber beweist sie, diese beiden Ersatzdichtungen für die älteren Traumbilder seien allen Ernstes aus dem Intermezzo, wo sie später ihren sichern Platz bekommen, herauszuwerfen und unter die alten Traumbilder der „Jungen Leiden" zu mischen, wie der Herausgeber der neuen Reklamschen Ausgabe, Otto F. Lachmann gethan hat. Es gibt unter den billigen Volksausgaben von Heine, die in letzter Zeit zahlreich wie Pilze aus dem Boden hervorgeschossen sind, welche, die sich darauf beschränkt haben, den Text wie er durch Strodtmann festgestellt war, wiederzugeben, ohne neuen Revisionen Raum zu geben. Daß es darin nicht an kleinen Fehlern mangelt, weiß jeder Sachkundige, und das Streben nach Vollständigkeit hat sie nur vermehrt. Immerhin macht sich das alles bei einer Volksausgabe weniger geltend. Wenn aber ein Editor, wie Lachmann, sich auf dem Titel als solcher nennt und einen originalen Text schaffen will, so sollte er doch mit mehr Sorgfalt zu Werke gehen. Als „Anhang zum Buche der Lieder" bringt Lachmann ein Gedicht an die Mouche und eines, das datiert ist: 2. Januar 1845. Was soll man nun dazu sagen!

Sammlung noch unendlich viel mehr geleistet, als die erste und sein Leben seitdem erwarten ließen. Waren in den „Jungen Leiden" ein paar Gedichte gut und der Rest Plunder, so sind im „Intermezzo" einzelne Lieder schwächer, die große Masse ausgezeichnet. Diese genaue Umkehrung der Prozentverhältnisse von Gut und Schlecht nach zwei Jahren ist aller Achtung wert. Hier ist offenbar ein ansteigender Lyriker ersten Ranges. Ich sehe an dieser Stelle ab von der Parallelentwicklung der Heineschen Prosa, die das vierte Buch im Zusammenhange geben wird. Schon gesagt aber ist, daß die andere poetische Form, in der Heine bis 1823 sich versucht, die dramatische, ihm keine Lorbeern gebracht. Die Entscheidung über seinen dichterischen Fortschritt lag hier jedenfalls nicht. Aber war es andererseits wahrscheinlich, daß ohne Hinzutritt einer neuen, das Subjektive verändernden Leidenschaft, ohne mächtige Einflüsse ganz fremder Art, patriotische etwa, die Lyrik des jungen Poeten nach dem „Intermezzo" noch ein drittes Mal aus dem alten erotischen Materiale Kraft zu einem Überbieten des bereits Erreichten schöpfen sollte?

Ehe ich dieses überraschende Phänomen ins Auge fasse, muß ich der chronologischen Linie wegen noch ein paar Worte einem vereinzelten Gedichte widmen, das zwar — wohl hauptsächlich seiner inneren Abgeschlossenheit und Eigenart wegen — erst hinter der „Heimkehr" seine Stelle gefunden hat, das aber ebenso wie die ganz dem Tone des Almansor entsprechende und wenig bedeutende „Götterdämmerung", dem Sommer 1822, also der Berliner Zeit, in der das „Intermezzo" größtenteils entstand, angehört. Es ist die „Wallfahrt nach Kevlaar."*)

Jedermann kennt den poetischen Zauber dieser drei kleinen Dichtungen. Das metrische Gewand ist von tadelloser Glätte. Die Auflösung der Jamben in Anapäste ermöglicht auch hier wieder einen Tonfall der — spielend leicht, wie er auftritt — unendlich hoch über den sämtlichen metrischen Wundern Platens steht, obgleich er alle seine Kraft gewissermaßen nur aus einem einzigen, wechselreichen Motive schöpft. Beweisend ist beispielsweise der Vers in:

---

*) Die Wallfahrt nach Kevlaar ist zuerst abgedruckt in der Zeitschrift „Gesellschafter" Juni 1822 mit dem Datum von Heines Hand: 16. des Maymonds 1822. Im Dezember 1821 war die erste Sammlung der „Gedichte" erschienen, in der sie noch nicht enthalten ist. Die Abfassungszeit fällt also aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen diese beiden Daten. In dem Tragödien- und Intermezzobande übergangen (1823), fand das Gedicht erst im ersten Bande der Reisebilder (1826) Aufnahme, von wo es dann im nächsten Jahre endgültig ins Buch der Lieder übergesiedelt ist. Den Ursprung der Idee hat Heine in einer Note selbst angegeben, die man in den Ausgaben findet. Der Ort Kevlaar, damals nur in engem Kreise bekannt, ist eben durch das Gedicht weltberühmt geworden. Im übrigen gehört die Dichtung trotz ihrer Verbreitung zu den am wenigsten verstandenen Heines.

„Heil du mein krankes Herze —
Ich will auch spät und früh
Inbrünstiglich beten und singen:
Gelobt seist du, Marie!“

Die beiden Anapäste erzeugen im musikalischen Klang für das Ohr genau denselben Effekt wie der Wortsinn des „inbrünstiglichen Betens“ für den Verstand. Damit vergleiche man den Anapäst bei „an das tote Gretchen“, bei „es flattern die Kirchenfahnen“, bei „sie singen beide im Chore“, bei „es kommen viel kranke Leut“, bei „tanzt auf dem Seil“ und so fort durch die sämtlichen Strophen durch.

Aber dieses ausgezeichnete metrische Gewand ist doch nur Hülle eines Kernes, der dem Ganzen erst den weltgeschichtlichen Wert gibt. Man liest sehr häufig, es sei ein Beweis für die fast unbegrenzte Empfänglichkeit und Anpassungsfähigkeit des dichterischen Genius, daß ein junger Student, wie Heine, der von Haus aus Jude, seinem Studiengange nach konsequenter Freidenker war, eine so unendlich innige Verherrlichung des tiefsten christlich-katholischen Denkens und Fühlens habe schaffen können. Dieser Satz ist merkwürdig falsch, wenn man ihn unmittelbar nach der Lektüre des Gedichtes selbst betrachtet. Die ihn erfunden und nachgeschrieben haben, hatten selbst keine Ahnung davon, was ihnen eigentlich an der „Wallfahrt“ Eindruck gemacht. Nehmen wir einen Moment lang an, ein gläubiger Katholik habe dieses Lied bis zum Ende des zweiten Abschnittes gedichtet. Wie würde er, die höchste poetische Kraft zugestanden, geschlossen haben? Ganz unbedingt nicht so wie Heine. Er hätte der Erscheinung der Maria und dem Tode des Sohnes noch einen positiven Gedanken beigesellt: den Gedanken an die Auferstehung; er hätte die Zeile „Und hat noch Mehr geschaut“ kraft seines dogmatischen Mehrwissens ausgemalt. Noch eins: er hätte die Vision der Maria nicht als Traumbild der Mutter angelegt; ihm, dem so etwas wirklich möglich war, mußte die Reserve gar nicht in den Sinn kommen. Nun halte man daneben, wie Heine als freier philosophischer Kopf die Sache gelöst hat. Es handelte sich um eins der allerschwersten Probleme moderner Dichtung: Rettung einerseits des zarten Duftes religiöser Stimmung für die poetische Behandlung, Wahrung andererseits des realen Bodens verstandesgemäßer Wirklichkeit. Zwischen diesen Klippen zu steuern wissen, das heißt die Probe ablegen, ob man ein Poet mit vorwärts gewandtem Antlitz sei oder mit rückwärts gebeugtem. Der erste Punkt, den Heine ganz klar und deutlich gemacht, ist: nicht wir, Dichter und Leser, zwei moderne, an den Ideen ihrer emporstrebenden Zeit genährte Menschen, glauben an die Heilkraft des wächsernen Herzens und das Eingreifen der Maria, sondern die Mutter und der Sohn. In ihnen stellt sich zunächst der

fromme Glaube mit all seinem Dufte dar — ein reiches Feld für die Poesie. Aber es bleibt nun doch ein Widerspruch zwischen dem Denken der Zuschauer und dem der Handelnden. Erhält im Endresultat eine von beiden Parteien Recht, so fehlt die poetische Harmonie gerade dort, wo sie am schönsten sich offenbaren müßte. Es gilt, eine Lösung zu finden, die dem freien Denker unter den Zuhörern und dem frommen Sinne der Mutter und des Sohnes in einem und demselben Ereignis entspricht. Diese Lösung gibt — wie im Hamlet, wie in der Gretchentragödie des Faust — der Tod. Im Tode des Sohnes liegt rationalistisch ein Abschluß seines Liebeskummers; zugleich aber erscheint dieser Tod der gläubigen Seele der Mutter wie die lösende Gabe der Maria. Der naive Glaube und die waltende Schicksalsmacht decken sich. Die durchaus natürliche Lösung ist, wie das leise verklingende „Gelobt seist du, Marie“ ahnen läßt, zugleich eine solche, wie sie der metaphysische Traum gar nicht besser erwarten könnte. Die geringste Schattierung hätte hier freilich genügt, eine Dissonanz zu schaffen. Die echte Größe des denkenden Dichters tritt desto gewaltiger aus der vollkommenen Harmonie hervor. So ist die „Wallfahrt nach Kevlaar“ nicht das im Werte ja stets sehr problematische Bravourstück eines freisinnigen Poeten auf der katholischen Glaubensharfe im Sinne etwa des „Amaranth“, sondern vielmehr eine jener glänzenden Pionierarbeiten, die uns ahnen lassen, daß einst einer höchsten Gattung von Poesie endgültig gelingen wird, was alle großen Dichter mehr oder minder bereits erstrebt: vollkommen harmonische Verschmelzung des poetischen Gehaltes in der mystischen Weltbetrachtung der Religion mit dem klaren Lichte geläuterter Erkenntnis des Wirklichen. Man könnte die gesamte höhere Litteratur in diesem Sinne durchgehen, und es würde das zu manchem interessanten Resultate führen. Die schweren Fehler und die mächtigen Verdienste im Hamlet, im Faust, liegen auf diesem Gebiete. Aber die Abschweifung würde aus dem Rahmen dieser Studie weit hinauswachsen. Besser als es in der „Wallfahrt nach Kevlaar“ geschehen, hat bis jetzt überhaupt noch kein Dichter den Duft des Metaphysischen in der poetischen Darstellung der Wirklichkeit zu wahren gewußt. Aber auch unter den Schöpfungen Heines steht sie einsam da wie eine glückliche Gabe, die nicht jeder Augenblick bieten konnte.

IV.

Leben und Schaffen eines aufstrebenden Dichtertalentes verknüpfen und bedingen einander wechselweise in dem unablässigen Doppelprozeß subjektiver Erweiterung im Biographischen und künstlerischer Objek-

tivierung dieses Neuerlangten im poetischen Werke. Die „jungen Leiden“ und das „Intermezzo“ waren zwei Versuche, dasselbe Erlebnis in eine Kunstform zu bannen, — ein verfrühter und daher mißlungener und ein im nötigen Abstande unternommener von glänzender Wirkung. Das „Buch der Lieder“ bietet einen dritten lyrischen Cyklus: „die Heimkehr“, der sich an die Jahre 1823—24 knüpft. Wir wollen die Periode enger eingrenzen zwischen das Frühjahr 1823, wo Heine Berlin verläßt, und etwa den Herbst 1824, wo er die nachmals so berühmte Fußtour durch den Harz und Thüringen unternimmt, und das Bild seiner Persönlichkeit in diesen Zeitschranken kurz zu erfassen suchen. Nach den trüben Hamburger Jahren habe ich die Epoche von 1819 bis Winter 1823 (Bonn, Göttingen I., Berlin) als einen fortgesetzten Läuterungs- und Wiederherstellungsprozeß im Leben des jungen Poeten bezeichnet. Zumal Berlin, wo das „Intermezzo“ entstand, hat ihn in vieler Hinsicht zu einem ganz neuen Menschen umgeschaffen, und man muß die Lamentationen seiner Privatbriefe nicht ernster nehmen, als sie es verdienen. Gleichwohl ist das ganze nun anbrechende Jahr 1823 eines der zerfahrensten und — rein biographisch betrachtet — verlorensten, die diese ganze Lebensbahn auszeichnen. Der Abgang zur Universität, die Bewilligung der Studienmittel auf drei Jahre durch den Onkel in Hamburg hatten zunächst die Lösung eines marternden Konfliktes bedeutet. Aber die angesetzten sechs Semester waren jetzt herum, und der junge Studiosus der Rechte hatte zwar im zweiten und dritten Jahre in Berlin Gedichte und Dramen veröffentlicht, Journalartikel verfaßt und in nicht studentischen, sehr angesehenen Kreisen seine kleine Rolle gespielt, war jedoch in der Jurisprudenz soweit wie im Anfang. Er hatte in glücklicher Freiheit vorwärts gelebt und die Hauptbedingung, die jene Lösung des alten Hamburger Konfliktes stellte: Hinarbeiten auf ein Brodfach, vor allem die regelrechte Doktorpromotion, allmäliches Gewöhnen an den Gedanken der damit erforderlich gewordenen Taufe, gänzlich links liegen lassen. Das rächt sich jetzt naturgemäß, obwohl aller Wahrscheinlichkeit nach keine aufstrebende Dichternatur in gleichen Verhältnissen auch nur um ein Haar breit anders gehandelt haben würde. Jäh ist aus dem nachschleppenden Reste des alten Unheils ein neues erwachsen. Von den Eltern ist jetzt noch weniger Hilfe zu erwarten, wie früher, denn Samson Heine hat sein Geschäft in Düsseldorf aufgegeben und lebt in stiller Bescheidenheit fortan mit seiner Familie in Lüneburg, wo der älteste Sohn natürlich stets ein vorübergehendes warmes Heim finden kann, aber auf die Dauer keinen Halt und vor allem keine pekuniäre Unterstützung erwarten darf. Der Onkel muß wieder herhalten. Dieser Onkel ist im Grunde genommen eine köstliche Figur. Er spielt in der trüben Lebensgeschichte des großen Neffen die Rolle eines knurrigen Fatums etwa in der Weise, wie manche grobe Ver-

menschlichung Gottes im ältern Judentum sich den Jehovah dachte: immer in heillosem Ärger über seinen Schützling und doch viel zu gutmütig, ihn je ganz im Stiche zu lassen. Von einer geistigen Verständigung der beiden ist keine Rede. Von den Zickzackwegen eines reifenden Poetentalentes, zumal einer glühend sinnlichen Natur, hat unter gebildeten Menschen schon Einer auf Hundert eine notdürftig klare Vorstellung, dem ungeheuren Reste ist das Leben Schillers oder Göthes ein ebenso unbegreifliches Märchen wie dem Spießbürger in Schilda die heroischen Abenteuer einer Nordpolexpedition. Woher soll dem braven Manne in Hamburg, der, ein Genie in seinem Fache, doch weder einen logisch richtigen, noch einen orthographisch geschriebenen Satz zu Papier bringen kann und bei dessen üppigen Gastereien es zugehen mag wie weiland dem Gastmahle des Millionärs Trimalchion im unsterblichen Romane des Petronius, plötzlich die Erleuchtung für die Thatsache kommen, daß sein Neffe Geld von ihm nimmt, ohne es für ein Brodstudium zu verwerten, das heißt, kaufmännisch geredet, in neues Geld und mehr Geld umzusetzen? Umsatz von Geld in Geist war hier so außer dem Gesichtskreise, wie Umsatz von mechanischer Kraft in Empfindung für den Naturforscher. In seinem eingestandenen Nichtverstehen hörte dann der rechtschaffene Alte bei Bekannten und Verwandten herum, wie denen der junge Mensch vorkäme, und wenn er auch einmal auf den Rechten traf, der ihm das neu erstrahlende Gestirn am Litteraturhimmel rühmte, so fehlte es anderseits nicht an den bereiten Zungen, die den Sohn des Samson schlecht machten — nicht bloß, weil er Poet war, sondern weil er überhaupt existierte und immerhin einen Platz wenigstens im gutmütigen H e r z e n des Onkels besaß. An diesem Punkte wird die Komik böser Ernst, und das Jahr 1823 krankt vor andern daran. Zuerst bewilligt Salomon seinen Zuschuß (hundert Thaler aufs Vierteljahr) auf weitere vier Semester, aber mit der erneuten Forderung, daß dieses Universitätsbummeln jetzt an ein Ziel führen müsse. Dann gibt es Unfrieden zwischen beiden, Klatsch und Mißverständnisse, über denen die zwei Semester des Jahres 1823 im Sinne des juristischen Studiums, ja überhaupt des Universitätsbesuches ganz verloren gehen. Offiziell noch bis Weihnachten in Berlin immatrikuliert, verbringt Heine fast die ganze Zeit bei den Eltern in Lüneburg. Seine Gesundheit ist, wie stets bei ihm in unschlüssigen Tagen, herzlich schlecht. Das Ende vom Liede ist, daß er sich doch wieder mit dem Onkel notdürftig aussöhnt und mit dem ernstlichen Versprechen, die Jurisprudenz in zweckentsprechender Weise wiederaufzunehmen, die Zusage der Unterstützung bis auf weiteres einlöst. Er verläßt Lüneburg und wird im Januar 1824 zum zweitenmal als Student der Rechte in Göttingen immatrikuliert. So im großen Umriß ausgehauen, bietet diese unerquickliche Zeit gar keine Seite, die eine Förderung für den Dichter in

Heine erwarten ließe. Und doch besteht sie in doppelter Hinsicht. Ein altes Buch hat ein neues Kapitel erhalten, und ein Naturhintergrund hat sich entrollt, der bisher dem Bilderkreise des Poeten fern lag. Der Konflikt mit dem Onkel hat Heine auf kurze Zeit wieder nach Hamburg geführt, und seine geschwächte Gesundheit hat ihn in demselben Sommer 1823 veranlaßt, sechs Wochen in Kuxhaven im Angesichte der brausenden See zuzubringen.

Hamburg! Man muß sich erinnern, was dieser Name dem Menschen im Dichter bedeutete.

Jene unglückliche Liebesgeschichte, die er im „Intermezzo“ bereits so frei behandelt, mußte ihm noch einmal subjektive Form annehmen, das Poetische und Reale, das Erlebte und Hinzugeträumte sich noch ein letztes Mal sondern, um alsbald dann in neuer Form zu verschmelzen. Ein eminent lyrisches Motiv lag ganz unzweifelhaft in diesem biographischen Ereignisse einer, wenn auch nur flüchtigen, Heimkehr nach den alten Plätzen oder, wie es später im „Wintermärchen“ so wunderbar tief heißt:

> „den Leidensstationen,
> Wo ich geschleppt das Jugendkreuz
> Und meine Dornenkronen.“

Im Augenblicke selbst war das Wiedersehen der Stadt nur Ursache einer die andern trüben Gedanken noch verstärkenden Stimmung zu bitterem Grolle gegen alles Nahende, und ein Zerwürfnis mit Varnhagen aus dieser Zeit, das später wieder beigelegt wurde, weist die Spuren derselben nur zu deutlich auf. Bald sollte die Kunst den Ausweg zeigen, der von diesen bittern Empfindungen läuternd und erhebend befreite.

Neben dieses psychische Motiv stellte sich nun ein zweites für die Sinne: das Bild des Meeres. Wer Beweise braucht, daß Heine im Grunde eine durch und durch groß angelegte Natur war, in der das Weltbild sich vielleicht nicht so geläutert, aber vollkommen ebenso tief spiegelte, wie in den Meistern der scheidenden großen Litteraturperiode, der mag diese „Meerfreundschaft“ beachten. Der Anblick des wogenden Ozeans ist kein erhebendes Bild für kleine Seelen. Man verfolge diese Stimmung beispielsweise durch die offen vor uns liegende Entwicklungslinie der antiken hellenisch-römischen Litteratur. Am Anfang, in der ursprünglichen großen Kraft: die gewaltigen Wasserszenerien der homerischen Gesänge. Dann mehr und mehr mit der Versenkung in eine einseitige, in glatte und harmonische Kunstlinien eingelebte ästhetische Weltbetrachtung Abwendung von der wilden Romantik des Meerlebens in den nachfolgenden griechischen und italischen Dichtern. Andererseits vergegenwärtige man sich die enge Verknüpfung eines so mächtigen Geistes, wie Byron, mit den grandiosen Schönheiten des Ozeans, und man denke sich daneben einen predigenden Philister, wie

Börne, den gewisse Kritiker so gern noch über Heine setzen möchten, auf dem einsamen, schaumumrauschten Felsen von Helgoland. Dem Letzteren wäre die unermeßliche See zur Not eine Kulisse für seine kleine Weisheit. Für Heine ist sie stets der dröhnende Chor des Unendlichen, Dauernden gewesen im Gegensatze zu allem Augenblicklichen, und er hat bei ihrem Anblicke stets die tiefsten Gedanken und jene innere Kräftigung gefunden, die das Größere dem Großen gibt. Ich komme bei Besprechung der beiden Cyklen der „Nordsee" noch auf diesen Punkt zurück. Hier sei chronologisch nur das Erstmalige dieser Berührung und Auffrischung für das Jahr 1823 angemerkt.

Diese beiden neuen Motive, — Wiedersehen von Hamburg, erster Anblick der See, — bilden die poetische Bereicherung aus der trüben Zeitspanne vom Frühjahr 1823 bis in die zweite Göttinger Epoche hinein. Dieses oder jenes kleine Abenteuer erotischer Natur schließt sich ohne viel Einzelgewicht daran an. Bereits im Herbst 1823 ist die Arbeit an einem dritten lyrischen Cyklus im Gange, der diesmal entsprechend nicht mehr eine Umdichtung im Sinne des „Intermezzo", sondern eine fortsetzende Neudichtung werden muß. Im März 1824, also schon von Göttingen aus, erfolgt eine vorläufige Publikation von 33 Liedern in einer Zeitschrift. Zu einer Vereinigung in Buchform kommt es jedoch erst Ende Mai 1826, wo der erste Band der „Reisebilder" neben mancherlei anderen Stücken auch den ganzen neuen Cyklus als: „die Heimkehr" bringt. Von da ist er dann sehr bald mit Ausscheidung einiger Strophen ins „Buch der Lieder" gekommen.

Die neuen Motive, welche die „Heimkehr" enthält, bietet sie sofort in jener geläuterten, künstlerisch gemäßigten und stilisierten Form, die das „Intermezzo" den unreifen älteren Gefühlen nachdichtend verliehen. In der ältesten Fassung bestand sie, abgesehen von dem Anhang größerer Dichtungen, aus 88 Liedern. Später kamen einzelne hinzu, andere schieden aus, schließlich war der Cyklus im „Buche der Lieder" wieder genau ebenso stark, da sechs neue Gedichte sechs fehlende ersetzten. Die Verszahl ist durchweg eine sehr geringe. Jamben mit Anapästen wechseln mit Trochäen, fast alle Strophen sind vierzeilig und zwar meist zwei zu vier gereimt, eins zu drei nicht gereimt. Kritiker, die es für besser halten, wenn ein Musiker nach einander dilettantisch alle Instrumente des Orchesters abspielt, anstatt daß er etwa bloß auf der Geige stundenlang in neuen Weisen das scheinbar Unmögliche an Virtuosität leistet, haben diese Gleichartigkeit des Metrums langweilig gefunden. Wer das Geheimniß zu genießen versteht, daß in der Hand des wahren Dichters Versfüße zugleich Wortteile mit besonderem Klang und Sinn bedeuten, die unendlich wechseln, wird sich um diesen Tadel wenig kümmern und den Meister gerade in der Beschränkung, den Paganini auf seiner einzelnen Saite bewundern.

Ich habe angedeutet, welche biographischen Motive Heine bei einer neuen lyrischen Sammlung unterstützen konnten. Es ist im Angesichte des fertigen Buches noch ein Wort darüber zu sagen, was das künstlerische Bewußtsein auch dieses Mal wieder hinzugethan. Im „Intermezzo" verdankten eine Anzahl der ausgezeichnetsten Gedichte ihren Ursprung dem vom künstlerischen Gedanken der kontrastierenden Ausmalung des Positiven in der vorgetragenen Liebesgeschichte vor den tragischen Klängen des Negativen. Die Klippe lag dabei in dem Auffärben mit gewissen Farbtönen, die das reine Bild trübten, weil sie einer anderen erotischen Sphäre, biographisch genommen, entsprangen. Heines scharfer Blick fand das selbst heraus, und die Kritiker seiner zweiten Sammlung legten es ihm in ihrem Entsetzen über den kühnen Laokoonvers von der „allerschönsten der Schlangen" nahe genug. Und doch forderte auch jetzt wieder das Heimkehrmotiv mit seiner durchaus einförmigen und kontrastlosen Trauerstimmung unbedingt einen positiven Gegensatz in glücklichen Liebesszenen. Heine entschied sich für eine Lösung des Dilemmas, die — der Poesie von unendlichem Reichtum — doch selbst bei geschickter Behandlung dem ehrsamen Philister immer etwas sonderbar, bei irgendwie herausfordernder gradezu störend vorkommen mußte. Er ließ ab von dem koloristisch, also unmittelbar ästhetisch unfruchtbaren Bemühen, die Farben kleiner erotischer Nebenerlebnisse auf das positive Bild der ersten Geliebten aufzutragen, und gab dafür in einer Reihe zwischen die Klagen nach der ewig Verlorenen eingeflochtener Intermezzos diese Erlebnisse selbst und ohne die scheue Bemäntelung, als sei der Gegenstand derselben stets dieselbe Persönlichkeit. Indem er ihnen ihr sonniges Augenblicksglück läßt, schafft er den gewollten Kontrast. Aber indem er auch den elegischen Zug des raschen Abblühens solcher erotischer Momentidyllen an ihnen hervorkehrt, verstärkt er den Gegensatz noch, denn der Vergänglichkeit dieses Glückes tritt die Ewigkeit des alten, aus einer unendlich tieferen Liebe entsprungenen Schmerzes gegenüber. Trotzdem: das eingestandene Vorhandensein neuer, wenn auch flüchtiger Liebesbande verschiebt das bisherige Bild des Helden. Aus dem Träumer und lebensmüden Werther, der nur noch in entschwundenen Bildern zu leben schien, ist der durch eine erste, hoffnungslose Leidenschaft dem normalen Haften und Wurzeln in der Einzelliebe abwendig gemachte Don Juan geworden, — allerdings ein Don Juan mit einer Thräne im Auge und nach dem vorerst Gebotenen ein recht harmloser Don Juan, der sehr an der Oberfläche bleibt. In kühnerer Stunde konnte dieselbe Gestalt einmal künstlerisch projiziert etwas furchtbar Dämonisches annehmen, und gewisse spätere Blätter in den „Neuen Gedichten" haben gezeigt, daß Heine, was die unmittelbare Kraft der Empfindung anbetraf, auch davor — bisweilen zum geringen Gewinne für die Poesie — nicht zurückschreckte.

Damit ist die charakteristische Sonderart der „Heimkehr“ im Gegensatze zum „Intermezzo“ klargestellt. Im Übrigen ist die „Heimkehr“ eins der wunderbarsten Beispiele lyrischen Reichtums, die wir in der Weltlitteratur besitzen. Die ästhetische Einzelbetrachtung kann das lediglich bestätigen. Der gleichmäßige Kraftstrom, der durch diese achtundachtzig Lieder sich ergießt, ist überall deutlich und überall bewundernswert. Unter stetiger Berücksichtigung der drei Motive, der beiden biographischen: Heimkehr nach Hamburg, Nordsee, und des künstlerischen: Belebung der trüben Stimmung durch kleine erotische Intermezzos anderer Art, ist es auch nicht schwer, eine deutliche Gliederung im Detail wahrzunehmen.

Die Worte des Prologes lassen allerdings nur sehr verhüllt ahnen, was der Dichter diesmal will. So reizend die Wendung mit den Kindern ist, die im Dunkeln, um ihre Angst zu bannen, ein lautes Lied singen, so scheint doch hier nach dem ab- schließenden „Die alten bösen Lieder... die laßt uns jetzt begraben“ der zweiten Sammlung fast ein Zurückgehen auf die Beweggründe des ersten, rein subjektiven Cyklus zu drohen. Ein Kunstgriff ersten Ranges, der unmittelbar in medias res führt, sind dann die fünf einleitenden Bilder, gleichsam ein Präludium für alles Kommende. Zunächst die Loreley. Für eine gewisse, in ihren Schranken wohl berechtigte Sachforschung, die aber außerhalb der Ästhetik steht, ist hier der Anlaß zu zahlreichen Erörterungen über das Alter der Sage und die Priorität der Erfindung gegeben. Im Grunde betrachtet, thut es, abgesehen von einem brauchbaren Reime, außerordentlich wenig zur ganzen Idee des prächtigen Gedichtes, daß der Strom darin der Rhein ist, und vollends der Name Loreley ließe sich durchaus entbehren. Das Lied ist nichts Größeres und nichts Geringeres als eine Variante über denselben Gedanken, der einst das unbeholfene Anfangsgedicht der Traumbilder tragen half und von dem ich schon bei jener Gelegenheit gesagt habe, er sei in endgültiger Vollendung ausgesprochen in den herrlichen Einführungsversen der Einleitung zum „Buche der Lieder“ von 1839. Das Motiv des Schiffers, dem sein Boot zerschellt, war Heine durch den eben abgeschlossenen Aufenthalt in Kuxhaven und Helgoland näher gelegt, und an der Spitze des neuen Cyklus leitete gerade dieses Wasserbild ausgezeichnet im Landschaftlichen die späteren Seestücke ein. Den Ton des Volksliedes hatte Heine nun einmal endgültig seit den glänzenden Proben des „Intermezzo“ in seiner Macht. Hier von „glücklicher Mache nach fremdem Vorbilde“ zu reden, ist um so sinnloser, als die Grundidee des Märchens vom Schiffer, der fernem Gesange lauscht und dabei im Abgrunde versinkt, doch wahrhaftig nicht von irgend einem Sagenforscher erfunden worden ist, sondern schon in dem uralten Sirenenmärchen der kleinasiatischen Griechen gegeben war und schließlich wohl so alt sein mag wie überhaupt die Existenz seefahrender Völker und träumender Herzen, die über ferner Lockung

das nahe Verderben vergaßen. Es ist vom ästhetischen Standpunkte aus ebenso wertlos, zu wissen, daß die Situation im dritten Gedichte „Mein Herz, mein Herz ist traurig“ vom alten Lüneburger Festungswall entnommen ist. Was der Dichter uns sagen wollte, ist darin enthalten und der prosaische Name „Lüneburg“ sehr mit Absicht aus dem Spiel gelassen. Wichtiger scheint es, bei dem Mühlrade, das Diamanten stäubt mit fernem Gesumm, an Eichendorff zu erinnern, denn hier liegt der Vergleichungspunkt nicht im Außenwerk, sondern im Nerv, in der Stimmung. Der originale Wert des ganzen Gedichtes beruht auf der in solch weicher, romantisch blasser Lyrik geradezu staunenswert scharfen Landschaftsmalerei. Der Vers:

„Jenseits erheben sich freundlich,
In winziger, bunter Gestalt,
Lusthäuser und Gärten und Menschen
Und Ochsen und Wiesen und Wald.“

wächst aus dem romantischen Spuk bereits mit einer solchen realistischen Kraft heraus, daß man plötzlich wie einen erfrischenden, in die Zukunft hinausweisenden Hauch die Thatsache empfindet, es könnte wohl einmal eine Lyrik des Realismus, der unendlich verschärften Natur- und Weltbeobachtung geben, von der selbst wir heute unter den positiv noch nicht zu bannenden Nachwehen der Romantik noch gar keine rechte Vorstellung, geschweige denn eine Probe besitzen. Man achte gerade bei Heine, anstatt von Nachahmung zu reden, auf diese Keime, und man wird sich sagen müssen, daß er ganz durchweg noch auf lange Zeit hinaus unser interessantester, prophetischster Lyriker neben Göthe bleiben muß, an dem unsere junge Generation, die gegenwärtig so entsetzlich viel Lärm macht, aber noch immer das Ei nicht gelegt hat, dem das Gackern gilt, sich besser durch eifriges Studium bildete, als daß sie die Welt mit Phrasen von einer neuen Lyrik der Leidenschaft füllt. Tragikomisches Schauspiel, wie von Zeit zu Zeit immer wieder der Ruf die Welt durchschallt, die Leidenschaft müsse aufgefrischt werden! Und doch ist die Leidenschaft eigentlich immer dieselbe geblieben, und der Fortschritt der Poesie lag thatsächlich auf dem denkbar ruhigsten Gebiete, — dem der Beobachtung.

In dem kleinen Liedchen „Im Walde wandl' ich und weine“ ist der Vers bemerkenswert:

„Sie wohnen in k l u g e n Nestern,
Wo Liebchens Fenster sind.“

Diese „klugen Nester“ sind ganz Heine. Seine Prosa, besonders die ältere in den Reisebildern, wimmelt von solchen Beiwörtern. Sie sind fast stets sehr fein gewählt und stören nur, wenn sie sich häufen. Immerhin hört man ihnen in der Prosa das Lyrische an, und der

geringste falsche Strich droht ihnen eine komische Wirkung zu geben, weil man in der Prosa der Prägnanz des Ausdruckes und der tropischen Kühnheit nicht so viel nachsieht, gewissermaßen nicht gewohnt ist, so viel zwischen den Zeilen zu lesen, wie im Gedichte. Beliebt bei den Romantikern und geschützt durch die ungeheure Nivellierwalze der Hegelschen Dialektik, sind diese eigentümlichen Wendungen doch eigentlich in der Litteratur höheren Schlages in Deutschland dauernd vertreten nur durch Heine, der eben durch seine eminente Begabung für das Komische nun andererseits, wenn er wollte, das Erhabene selbst im noch so kühnen Ausdruck (man denke an die „singenden Flammen" im Wintermärchen) zu wahren wußte. Was steckt in dem „kluge Nester"? Die Nester sind nicht klug, sondern die Vögel. So einfach wäre das eine sehr grobe Vertauschung. Die Nester sind im angesetzten Falle Ursache der speziellen Klugheit der Schwalben in Liebessachen des Dichters, weil sie durch ihre Lage am Hause der Geliebten den Vögeln Gelegenheit zum Beobachten geben. So ist mit dem kurzen Beiworte das ganze Bild, Totes wie Lebendiges, in seinem Flusse von Ursache und Wirkung gezeichnet. Aber noch mehr: diese Klugheit ist zugleich etwas Menschliches, das in die Natur übertragen ist, die Schwalben in ein höheres Licht heraufrückt. So verknüpft das Bild weiterhin Nest, Vogel und menschliches Empfinden, tote Masse, Tier und Menschengeist, zu einer in ihrem Gewebe innig verschränkten Arabeske — und das alles mit einem einzigen Worte.

Das Gedicht „Die Nacht ist feucht und stürmisch" leitet — wie denn diese ersten Nummern von fast allen Gruppen des Buches eine Probe bringen — eine kleine Reihe von koloristischen Stimmungsskizzen ein, zu denen besonders noch das spätere „Der bleiche, herbstliche Halbmond" (im „Buche der Lieder" Nr. 28 der Heimkehr) zu rechnen ist, und welche strenggenommen unter keines der drei Motive: Nordsee, Heimkehr und erotische Intermezzos, fallen. Es sind gewissermaßen Nebenszenen eines Romans, die nur die gleiche Färbung des Grundes, der gleiche rembrandtsche Wechsel von schwarzer Nacht und grellen Lichtreflexen mit der Haupthandlung verknüpft. Gerade dieses erste Bild ist von grandioser Plastik. Das einsame Jägerhaus, die blinde Großmutter, des Försters fluchender, rotköpfiger Sohn, die schöne Spinnerin, der wimmernde Dachs: kein Wort mehr, als ein Gemälde sagen würde, und doch eine ganze Tragödie in der einen Situation.

Eine Probe aus den eigentlichen Heimkehrliedern im engeren Sinne macht den Beschluß der Introduktion. Metrisch ist hier ein neues Kunststück mit dem angeblich einförmigen Jambenrythmus geglückt. Wir begegneten dem Anapästenwechsel am auffälligsten bisher in der Wallfahrt nach Kevlaar. Dort hatte der selten angewandte aufgelöste Vers fast stets eine klangmalende Bedeutung, er veranschaulichte beispielsweise das Flattern der Kirchenfahnen; zuweilen gab er einem

heftiger oder leidenschaftlicher heraustretenden Gedanken wie in „Ich denk' an das tote Gretchen" erhöhten Nachdruck. Anders hier. Zunächst fällt der Reichtum an Anapästen (fast in jeder Zeile zwei) und die Unmöglichkeit einer beständigen Beziehung derselben zu dem Wortsinn der Silben auf. Gleich in der ersten Zeile, wie sie für den ersten Abdruck der „Heimkehr" in den Reisebildern schon endgültig festgestellt wurde:

„Als ich auf der Reise zufällig"

ist es, als stolpere mit Absicht der zweite Anapäst, und dieses Stolpern, das dem Rhythmus die Bewegung eines unablässig gebremsten Wagens gibt, bleibt durch alle Strophen hindurch. Nun vergegenwärtige man sich den Sinn des Ganzen, und man sieht sofort den Zusammenhang ein. Äußere gesellschaftliche Höflichkeit bei innerem, das Herz verzehrendem Zorne und Liebesweh ist das Grundmotiv, und das beständige, in Worten niemals direkt ausgesprochene Aufeinanderprallen des Äußeren und Inneren, des bewahrten Scheines und der wahren Stimmung malt vollkommen deutlich der Rhythmus mit seiner polternden und stoßenden Bewegung, die jeden Augenblick einen völligen Bruch der Form, eine Unmöglichkeit des Skandierens befürchten läßt.

Was nun folgt, sind zwei abgeschlossene Cyklen: die Fischerlieder, in die zugleich das duftigste der eingestreuten erotischen Intermezzos verwebt ist (im „Buche der Lieder" 7—14)*), und die echten Heimkehrlieder (im „Buche der Lieder" 16—27, wozu dann noch einzelne unter dem Rest bis gegen das Ende hin kommen). „Wir saßen am Fischerhause" bildet den speziellen Prolog zu den Seebildern. Noch ohne erotische Mischung, malt er in unübertrefflichen Zügen zunächst den Hintergrund.

Das schönste Lied der ganzen Reihe, dem sein Ruf wohl nie bestritten worden ist, ist das zweite „Du schönes Fischermädchen", dem sich, obwohl schon von bangerem Tone durchzittert, „Der Mond ist aufgegangen" anschließt. Es folgen (die in der letzten Anmerkung erwähnten, später leider getilgten Verse eingerechnet) fünf meisterhafte Ansichten der See: Mondnacht, graue Wolken, Regenguß, Sturm und duftig im Nebel verschwimmende Abenddämmerung. Den Schluß machen wieder zwei erotische Szenen: Enthüllung des Inkognito des Dichters und Abschied. Der leidenschaftliche Abschluß des letzten Liedes

*) Weggelassen sind im „Buche der Lieder" die ursprünglich hierher gehörigen Gedichte „Auf den Wolken ruht der Mond" und „Eingehüllt in graue Wolken". Ich kann mich ästhetisch bei beiden dem späteren Verdammungsurteile nicht anschließen und muß es bedauern, daß die berechtigte Konsequenz in Heinetexten, welche das „Buch der Lieder" zu grunde legen, dazu führt, die prächtigen Verse isoliert in die Nachlese zu stellen.

ist für den weichen Zauber des Ganzen vielleicht zu schroff. Unwillkürlich gerät hier ein harter Schmerzensruf aus der eigentlichen, großen Liebestragödie in den kleinen Rahmen und sprengt denselben, — also genau das umgekehrte koloristische Versehen wie bei gewissen Stellen des Intermezzo. Der Wechsel der Jamben und Anapäste dient in diesem ganzen Cyklus dazu, um das Spiel der bald einförmig rauschenden, bald erregt tobenden Wellen zu zeichnen. Der Realismus der Schilderung ist in jedem Zuge gewahrt (bis zu dem allbekannten „Erbrechen und Beten") und doch oder gerade darum die poetische Wirkung die denkbar höchste. Bei dieser Meisterschaft der Behandlung stört nicht das kühnste Bild (wie die „Riesenpomeranze" des Mondes in „Auf den Wolken ruht der Mond"), noch das gewagtere Spiel mit scheinbar verbrauchten Motiven (wie die Umarmung der Wasserfee in „Der Abend kommt gezogen"); die Kraft der Schilderung in Versen wie:

„Der Mond schaut immer blasser
Aus dämmriger Wolkenhöh;
Dein Auge wird trüber und nasser,
Du schöne Wasserfee!"

gibt selbst dem alten Stoffe eine bis dahin nie erreichte Wahrheit und Anschaulichkeit. Nach einer solchen Probe durfte der Dichter wohl an erhabener Stelle das Wort von sich selbst wagen, das ihm die kleinen Geister so schwer verdacht haben:

„Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land;
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt."

zumal seine Persönlichkeit in diesem ganzen Fischermärchen ja mehr oder minder doch auch Romanfigur und gleichsam eine dritte Person ist.

Während sich „Am fernen Horizonte", das erste eigentliche Heimkehrlied, in der Situation unmittelbar hier anschließt, fällt das ein einzelnes Intermezzo für sich bildende Gedicht „Da droben auf jenem Berge" gänzlich aus Ton und Reihe. Zum Teil einem echten Volksliede nachgeformt, ist es an und für sich lustig, sollte aber besser an einer anderen Stelle stehen und könnte recht wohl in der „Heimkehr" überhaupt fehlen.

Was von ihm zu sagen ist, fügt sich zwangloser einer etwas späteren Kritik einer bestimmten Reihe teils im „Buche der Lieder" verbliebener, teils in den Anhang verbannter Erotika der „Heimkehr" an.

In den Gedichten, zu denen „Am fernen Horizonte" mit einem der schönsten Bilder aller Zeiten überleitet, ist nicht jeder Vers von gleicher Güte, aber das Wahre und nur sehr selten noch Übertriebene der Empfindung gibt ihnen stellenweise einen höheren Rang als den

Liebesklagen des „Intermezzo", was viel besagen will. Verknüpft durch das Motiv des Wiedersehens der Bühne, wo die alte Tragödie sich abgespielt, erwachen allerdings auch die ältesten Gefühle noch einmal vorübergehend, „Die Jungfrau schläft in der Kammer" fällt noch ein letztes Mal in den knochenklappernden Gespensterton der ersten „Traumbilder" zurück, ein Ton, der mit keiner noch so vollendeten Technik genießbar gemacht werden kann. „Wie kannst du ruhig schlafen" beschwört noch einmal das Bild der Braut von Korinth mit einer kleinen Variante (der Liebhaber ist jetzt das Gespenst, nicht die Geliebte), aber schon wird selbst bei diesem Motive das „Ich lebe und bin noch stärker, als alle Toten sind!" als Pointe ausgespielt. Und wie plastisch wahr ohne allen Mitternachtsspuk wirkt in „Ich stand in dunklen Träumen" das Antlitz der Geliebten, „das heimlich zu leben begann!" Abgeklärt, wie die Erinnerung im Grunde doch ist, erträgt sie selbst einen gemütlich wehmutsvollen Scherz wie das harmlose

„Die Thore jedoch, die ließen
Mein Liebchen entwischen gar still;
Ein Thor ist immer willig,
Wenn eine Thörin will."

In anderem Zusammenhange wäre es ein Wortwitz, den man nicht zum zweiten Male lesen könnte; hier, im weichen Rhythmus eines tief innigen Liedes, zeichnete das wildeste Pathos das Verklingende, Verdämmernde alter Schmerzen weniger glücklich als dieses resignierte Lächeln, dieses scheinbar dumme Wort, das so genau trifft, was jeder in solcher Stimmung etwa sagen könnte. Ich kann auch nicht finden, daß der Schluß von:

„Nur einmal noch möcht' ich dich sehen,
Und sinken vor dir aufs Knie,
Und sterbend zur dir sprechen:
Madam, ich liebe Sie!"

eine störende Wirkung ausübt. Es handelt sich hier überhaupt nicht, wie man vielfach geglaubt hat, um einen Witz. Man vergegenwärtige sich nur auf einen Moment das Biographische. Jene Hamburger Jugendgeliebte, Amalie Heine, hatte sich bereits 1821 mit einem Gutsbesitzer John Friedländer verheiratet. Auch in einem Prosabriefe aus späterer Zeit an Varnhagen spricht Heine von ihr als „Madam Friedländer". Das „Madam" hat für diese Zeit an sich nichts Lächerliches. Der Vers umschließt vielmehr eine unendlich tiefe Tragik. Der Kontrast des dichterisch Ausgestalteten, der Geliebten als Bild im Herzen, das der Verschmähte dort nie anders als mit dem vertrauten „Du" angeredet, das ihm unverändert im mädchenhaften Dufte und Gewande vorschwebt, mit der wahren Persönlichkeit, die er vorkommenden Falles mit „Madam" und „Sie" anreden müßte, ist doch allen

Ernstes nicht komisch. Der Vers will nichts ausdrücken, als die Wahrhaftigkeit des alten Gefühls, das, wenn es könnte, selbst vor diesem kalten Welttone nicht zurückschrecken würde; zugestanden, er müsse „Madam" und „Sie" sagen und das ganze Bewußtsein der unendlichen Schranke, die darin liegt, tragen, so möchte der Dichter doch selbst um diesen Preis der Verlorenen ein einziges Mal noch seine Liebe gestehen. Eine Unzahl Menschen, die Heine lesen und gern lesen, hat bei ihm fast nur die Vorstellung des Humoristen. Man sucht Stellen wie diese heraus und erbaut sich an dem gelungenen Scherze des plötzlichen „Madam". Die Kehrseite davon liefern dann die litterarischen Polterer, die den fehlenden Sinn für wahre Tragik Heine als dichterische Todsünde aufs Kerbholz setzen. Wie furchtbar ein Mensch gelitten haben mußte, ehe er einen solchen Vers schrieb, und wie wenig scherzhaft ihm dabei zu Mute gewesen, danach fragen die Wenigsten. Für sie ist es im betreffenden Falle völlig eins, ob Falstaff sagt: „Gebt mir ein Glas Sekt" oder Christus am Kreuze seufzt „Mich dürstet", — wenn nur die vorgefaßte Meinung zu ihrem Rechte kommt.

Den Heimkehrcyklus im engeren Sinne schließt das schöne Lied von der einsamen Thräne ab, — auch das eine der Dichtungen Heines, die jedermann im Kopfe hat und die einer großen Menge von einsichtigen Kritikern die Pflicht auferlegen, zu konstatieren, daß derselbe Heine, der eigentlich ein Schuft, Lump, Lügner und Narr war, bisweilen die erhabensten Gemütsweisen anzustimmen wußte, was denn etwa dem gleichkommt, wenn einer dem Physiker erzählt, es sei irgendwo stockfinstere Nacht gewesen und dennoch habe alle zehn Schritte darin die hellste Sonne geschienen, die je einen Tag beleuchtet hätte. Der Physiker würde den Kopf schütteln.

Von „Was will die einsame Thräne" ab wird es schwieriger, einen Faden in der Komposition des Buches zu verfolgen. Lose Blätter verschiedenster Art reihen sich aneinander, aus denen sich deutlich nur an zwei Stellen je ein erotisches Intermezzo heraushebt.

„Der bleiche, herbstliche Halbmond" schließt sich jener kleinen Gruppe von poetischen Gemälden an, die in „Die Nacht ist feucht und stürmisch" zuerst ein Beispiel lieferte. Das Bild — diesmal im Pfarrhause — ist wieder von elementarer Kraft. Diese eine Szene wiegt höher als das ganze Drama „Ratcliff". In heiterem Farbtone hebt sich das nächste Gedicht, — auch bloß ein Stimmungsbild, aber ein freundliches, — davon ab. Wenn man denkt, wie ein echter Lyriker unser ganzes modernes Leben gerade in solchen kleinen Bildchen an uns vorbeiziehen lassen könnte, wenn er sich nur diese vereinzelten Proben bei Heine zum Muster nehmen wollte, so wächst einem die Hoffnung, daß es doch nur der rechten Hand bedarf, um unseren und den kommenden Tagen eine neue Lyrik zu schenken, die das Flitterwerk der Romantik abstreifen, moderne Stoffe behandeln und doch

wahre Lyrik bleiben kann. Schier unermeßlich böte jede unserer Großstädte hier Stoff dar. Die Lyrik könnte wieder in ihr Recht treten neben dem Roman und dem Drama und eine Entwickelung haben. Wenn das einmal kommt, wird auch hier wieder Heine der Erste gewesen sein, und man wird erst begreifen lernen, wo eigentlich die fruchtbringenden Saatkörner der Heineschen Dichtungsart lagen: nämlich nicht in der trüben Laune und dem Liebesschmerz, die am Ende ja doch die Subjektivität des einzelnen Dichters ausmachten, die an ihm hafteten und eben nur in seinen eigenen Versen original waren, sondern in der durch und durch modernen Schärfe der Beobachtung und poetischen Fassung des Vorhandenen, des nicht Wegzuleugnenden in der Welt, mit einem Worte: in dem poetischen Realismus und der poetischen Logik im Gegensatze zu allem Verschwommenen und Ungesunden.

Die nächstfolgenden kurzen Verschen bis: „Und als ich euch meine Schmerzen geklagt" sind biographisch merkwürdig. Es ist, als fühle der Dichter sich abschließend noch einmal berufen, das Erlebte vom Erträumten in seinem großen Liebesromane zu sondern. Daher die Zwischenfrage „Hat sie sich denn nie geäußert", und die trübe Strophe, die ganz vielleicht nur der Dichter zu schätzen weiß, der mit den Versen auf den eigenen Lebens- und Liebesbankerott nun nachträglich hohen Ruhm erntet und den Leuten mit dem Freude macht, was ihn innerlich zerstört und gebrochen:

„Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir große Elogen gemacht."

„Sie liebten sich beide, doch keiner wollt' es dem andern gestehn" gibt dann nochmals ähnlich wie im „Intermezzo" die Tragödie von tausend und aber tausend unseligen Menschen wieder: das Nichtaussprechen, mit dem gezögert wird, bis es zu spät ist. Es ist das Tragische des Einfachen, Alltäglichen, was hier zum Ausdrucke kommt. Und es ist noch kein Dichter darum profan und gemein geworden, weil er dem Gewöhnlichen und Unscheinbaren seine mächtige Zunge geliehen. Mit solchen Versen hat Heine sich im Volke festgesetzt und da Lorbeern geerntet, wo der Name der reichen Formkönige, wie Platen, die mit dem Wort- und Ideenschatze aller fünf Weltteile in allen drei Litteraturjahrtausenden arbeiteten, nie hingeklungen ist.

Das lange Gedicht „Ich rief den Teufel und er kam" könnte man entbehren. Es enthält ein paar Anspielungen, die heute kein Interesse mehr haben.*) Was aber dann folgt, ist eine Perle nach der andern. Zarte Geister finden den Vers frivol:

---

*) Ich habe oben mich in einer Randnote über den Nutzen und die Grenzen philologischer Wortkritik ausgesprochen. Dieses Gedicht ist ein gutes

„Mensch, bezahle deine Schulden,
Lang ist ja die Lebensbahn,
Und du mußt noch manchmal borgen,
Wie du es so oft gethan.“

Und doch steckt darin so viel Tiefe! Man braucht gar nicht an Geld zu denken. Es paßt auf alle Güter, die wir von andern empfangen, auf alle die tausendfachen Anleihen, die wir bei Geist und Herz unserer Mitmenschen im Leben machen. Das Materielle spielte freilich im Daseinskampfe des Dichters auch eine Rolle und legte ihm das Bild nahe. Es mag aber gerade hier gelegentlich gesagt sein, daß Heine, wenn er auch seine Freunde um kleine Summen jeden Augenblick brieflich angeht (man möchte den Briefen, die sonst so schöne Stellen bieten, oft fast gram werden wegen des peinlich genauen Überlieferns dieser Lappalien), im Zurückzahlen geliehener Gelder durchaus anständig war und, wenn Zahlen maßgebend sein sollen, in seiner Gutmütigkeit viel mehr im Leben selbst an Unbemittelte verliehen als von andern gepumpt hat.

Nach den weisen philosophischen Betrachtungen haftet der Blick des Dichters im Weitern, da ihm ein festes Motiv nicht mehr vorschwebt, an allerlei Erinnerungsbildern. Der höchste Liebreiz des kindlich Naiven ruht auf den „heilgen drei Königen aus Morgenland“. Wie die harmlosen Kinderspiele nachher ernst werden, schildert mit einem Zauber, den selbst Göthe kaum besessen, das wehmütig heitere „Mein Kind, wir waren Kinder“, worauf dann als drittes Stück der kleinen Trilogie das so menschlich wahre „Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich gedenke ich der alten Zeit“ die müde Stimmung des welterfahrenen Mannes ausdrückt, der sich nach dem verlorenen Paradiese zurücksehnt. Von einem wachsenden „Ermüden“ der dichterischen Kraft in dieser Gegend des Buches, das Strodtmann mit seinem bei allem redlichen Bestreben herzlich schwachen ästhetischen Urteil herauszufinden glaubte, kann meines Erachtens durchaus keine Rede sein. Das alte Motiv, das die Heimkehr noch einmal in Glut versetzt, verblaßt, das ist richtig. Aber der Horizont wird dadurch nur freier für ganz neue Sterne. Und mit welcher grandiosen Pracht scheidet der ältere Bildercyklus, indem das erschütternde Lied „Im Traum sah

---

Beispiel für die Wechselbeziehung zwischen trocken gelehrter Sacherklärung und ästhetischer Wirkung einer Dichtung. Kein Mensch wird bestreiten dürfen, daß die verschiedentlichen Anspielungen darin (z. B. auf die Zeitschrift Hekate) eines Kommentars bedürfen, und da das Gedicht einmal vorhanden ist, ist die Herstellung eines solchen auf alle Fälle ein Verdienst. Andererseits ergibt sich daraus aber unweigerlich der Schluß, daß die Verse selbst aufgehört haben, rein ästhetisch zu wirken, veraltet und vom modernen Geschmacksboden aus wertlos geworden sind. Also kein bitteres Wort gegen die sachlichen Kommentatoren, aber wohl gegen alle derselben bedürftigen Gedichte!

ich die Geliebte" einerseits noch ein letztes Mal das Traummotiv des Anfangs erklingen läßt, aber statt des Spukes ein greifbar realistisches Bild gibt, anderseits den Gedanken von „Das ist ein Brausen und Heulen" im Intermezzo variiert, aber so variiert, daß die Tragik noch ganz anders hervortritt und eigentlich erst jetzt die freie Hinzudichtung zum Biographischen — daß auch die Geliebte heimlich unglücklich sei — mit ihrer inneren Wucht auf den Hörer eindringt.

Dann erhält die alte Liebesgeschichte ausdrücklich den Abschied, sogar mit Worten so eigentümlicher Art, daß der unkundige Leser stutzen könnte. Ein Vers wie

> „Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
> Mich aller Thorheit entledge;
> Ich hab so lang als Komödiant
> Mit dir gespielt die Komödie."

klingt auf den ersten Anblick peinlich. Man möchte das vom Dichter nicht hören. Gewiß ist — wie der Schluß sehr deutlich macht — die Spitze eigentlich nur gegen die künstliche Ausmalung und Objektivierung der subjektiven Leidenschaft gerichtet, der Dichter, der sich selbst Objekt geworden war, sich selbst als Künstler gegenüber gestanden hatte, kehrt gleichsam zur Identität mit dem eignen Ich — um Hegelsche Worte zu gebrauchen — zurück. Aber was er verabschiedet, ist doch höchste Kunst gewesen, nicht „Thorheit" und „Komödie" im bösesten Sinne. Es lag ganz unzweifelhaft noch ein bestimmter Grund vor, der Heine bewog, diese und ähnliche Verse gelegentlich an markanter Stelle einzuschieben. Sein ganzes Leben hindurch ist Heine über keinen Punkt diskreter gewesen, als über den wahren Sachverhalt seiner Hamburger Liebestragödie. Nichts war ihm unausstehlicher, als das Grübeln neugieriger Kritiker nach dem wirklichen Verlaufe, welcher die Mehrzahl der Gedichte in den „Jungen Leiden", dem „Intermezzo" und der „Heimkehr" angeregt. Lieber wollte er alle Gefühle als anempfundene, künstlich erweckte betrachtet sehen, — ein Standpunkt, von dem er wußte, daß doch kein Kenner ihn je teilen würde, — als biographische Noten von der Hand unwissender Journalrezensenten zu Gesicht bekommen. So sind auch diese Verse ganz unbezweifelbar bloß geschrieben, um Suchende irre zu führen. Zugleich aber sind sie mit Meisterschaft so gewendet, daß ein kleiner Kern absoluter Wahrheit bei öfterem Lesen doch durchleuchtet. Das wahre Gefühl des Dichters war so tief, so erschöpfend, daß ihm — subjektiv genommen — auch die höchste ausmalende Kunst wie eine arme Komödie daneben vorkam, eine Art Entweihung, die aus den schmerzhaften Zuckungen des Sterbenden noch eine Theaterpose machen wollte. So erklärt sich das Bild vom „sterbenden Fechter", das im oberflächlichen Sinne wie ein dummer Witz erscheint. Es ist ebenso tief wie schön.

„Herz, mein Herz, sei nicht beklommen" ist der Prolog zu einem neuen Cyklus innerhalb des Ganzen. Schon hier findet sich das Wort „Neuer Frühling", das später Überschrift einer lyrischen Sammlung wurde, die durchaus nach demselben Prinzip gebaut, aber viel weiter ausgeführt ist als das erotische Intermezzo der „Heimkehr" von „Herz, mein Herz" bis (mit Auslassung etwa von „Zu fragmentarisch ꝛc.") „Wer zum ersten Male liebt". Die vorgetragene Liebesgeschichte verläuft, obwohl in viel blasseren Farben, genau wie die große von früher, bloß daß die Stimmung des „zum zweiten Male" fein markiert wird und den entscheidenden Grundton abgibt. Der herrlichste Klang des Ganzen ist der erste, das bekannte „Du bist wie eine Blume." Bei den Worten des dritten Liedes

„Wenn ich auf dem Lager liege,
In Nacht und Kissen gehüllt,
So schwebt mir vor ein süßes,
Anmutig liebes Bild"

denkt man unwillkürlich an ein bekanntes Portrait des Dichters. Es zeigt ihn auf seinem letzten Krankenlager. Seine wunderbar tiefen Poesieen aus jener Zeit geben dem Vergleiche noch mehr Bedeutung. So lange der arme, gebrochene Körper noch fühlte, hörten anmutig zarte Bilder nicht auf, an der gesunden Seele des Leidenden vorüberzuziehen. Wie fern lag dieses Ausklingen noch, als das Lied, von dem wir reden, entstand! Nach den wenigen positiven Liebesversen folgen rasch die negativen, unter denen einige von höchstem Werte („Ich wollt', meine Schmerzen ergössen", „Du hast Diamanten und Perlen", „Wer zum ersten Male liebt") sind, die aber nur in unerschöpflich neuer Wendung des Gedankens den alten Ton anschlagen. Noch einmal kann der Philister sich darüber entsetzen, daß der Dichter selbst von seinen „ewigen Liedern" spricht, (das Lied, worin es geschieht, ist selbst ein ewiges!) dann fällt der Vorhang von neuem. Es ist bei aller Pracht der Verse in diesem Cyklus nichts, was sich als hervorstechendes Merkmal einprägt, die Lieder könnten der größeren Anzahl nach im „lyrischen Intermezzo" oder sonst irgendwo zerstreut sein, ohne daß man das unterscheidend Individuelle stark merkte. Unübertrefflich und einzig in seiner Art ist aber der etwas lose dazwischen gefügte Stoßseufzer:

„Zu fragmentarisch ist Welt und Leben —
Ich will mich zum deutschen Professor begeben.
Der weiß das Leben zusammen zu setzen,
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
Stopft er die Lücken des Weltenbaus."

Bei der damaligen Hochflut Hegelscher Begeisterung war der Vers für seine Zeit boshaft genug. Heute dünkt er uns eins der

wahrsten Urteile, die jene ganze, im engen Hörsaal so weltumfassende und in der wahren Welt so armselig kleine und beschränkte Philosophie mit witziger Kürze geißeln. Es ist, als werde notwendig die ganze umstehende Liebeslyrik in ein höheres Licht heraufgerückt durch den plötzlichen Hinweis auf die geistige Freiheit und Überlegenheit des Dichters auf anderem Gebiete, den ein solcher Vers gibt.

Ein prächtiger Humor, ganz jener Probe entsprechend, durchzieht (von ein paar später gestrichenen Strophen abgesehen) einige dem erotischen Intermezzo folgenden Gedichte. Nach einer kleinen Reflexion über sich selbst das unsterbliche Bild des „liebenswürdgen Jünglings." Der Scherz ist äußerst harmlos, denn das spezielle Original zu diesem typischen Porträt war ein trefflicher Kerl, ein Lüneburger Bekannter und nachmaliger angeheirateter Verwandter Heines, Rudolf Christiani, der später in der hannöverschen Kammer als Redner der liberalen Opposition sich auszeichnete, bei welcher Gelegenheit ihn Heine nochmals durch einen Hymnus ähnlicher Art gefeiert hat; die lustigsten Worte daraus lauten (1832, in den „neuen Gedichten"):

> Für des Volkes Oberhoheit
> Lünebürgertümlich kämpfst du,
> Und mit kühnen Worten dämpfst du
> Der Despoten Bundesroheit!
>
> In der Fern' hör' ich mit Freude,
> Wie man voll von deinem Lob ist,
> Und wie du der Mirabeau bist
> Von der Lüneburger Heide!"

— Worte, die eine solche Komik einschließen, daß man darüber lachen muß, auch wenn man nie etwas von den Personalien des braven Christiani vernommen. Viele Jahre nach jenem ersten Liede schrieb Heine die köstlichen Worte über Nikolai: „Wir werden auf deinen Sarg die anständigste Lorbeerkrone legen, und wir werden uns alle mögliche Mühe geben, nicht dabei zu lachen." Der unbefangene Historiker, welcher der Persönlichkeit des Rudolf Christiani mit Fug und Recht das uneingeschränkteste Lob erteilt, kann nur nach diesem Rezepte handeln.

Die dritte humoristische Perle „Mir träumt': ich bin der liebe Gott", gerichtet an Heines polnischen Freund Eugen von Breza, ist von einer so prachtvollen Frische und Gesundheit, daß man nach den vielen ernsten Klängen der Liebeslieder erst in dieser Gegend des Buches eine Ahnung davon bekommt, daß der einsame Träumer, den wir kennen, einstmals der begeisterte Sänger des St. Simonismus und seiner allgemeinen Weltfreude werden sollte, durch dessen verwandelte Harfe Verse rauschten wie der aus der Einleitung zum Wintermärchen:

„Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten:
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten!“

Als solle dieser muntere Ton ein Neues, Freudigeres auch in der Liebe einleiten, so folgt fast unmittelbar das dritte erotische Intermezzo, im „Buche der Lieder“ annähernd abgegrenzt durch die Nummern 69 und 77, wozu indessen noch fünf Gedichte der Nachlese kommen. Man kann wenigstens diese Lieder ohne Zwang als zusammenhängende Episode auffassen; die künstlerische Folge muß hier als etwas vom Dichter gewolltes entscheidend sein, und es thut der Wirkung keinen Abbruch, wenn der biographische Hintergrund sich als bunte Mosaik erweisen sollte. Das innere Band liegt in der Gleichartigkeit der Teile, was die Stimmung angeht. Dieses Liebesverhältnis, von der kleinen Schäkerstunde im Postwagen bis zu den „blauen Husaren“, hat einen individuellen Charakter, der es scharf sowohl von der alten Liebestragödie wie von dem Schifferidyll und der zweiten, wie ein Echo die erste wiederholenden Episode, die anhebt mit „Du bist wie eine Blume“, sondert. Die Geliebte in diesem Cyklus hat weder die Naivetät des Fischermädchens, noch den gesellschaftlichen Rang der spröden Hamburger Schönen. Mag sie nun immer dieselbe sein oder mögen sich verschiedene schöne Kinder hinter ihr bergen: sie hat typische Züge durchaus besonderer Art, die ihre Analogie höchstens in gewissen Stücken des „Intermezzo“ finden, wo der Dichter aus einem fremden — eben jenem — Gebiete entlehnt und etwas ungeschickt auf die damals einzig hervortretende Gestalt übertragen hatte. Man betrachte die Verse:

„Das weiß Gott, wo sich die tolle
Dirne einquartieret hat;
Fluchend in dem Regenwetter
Lauf' ich durch die ganze Stadt.

Bin ich doch von einem Gasthof
Nach dem andern hingerannt,
Und an jeden groben Kellner
Hab' ich mich umsonst gewandt.

Da erblick' ich sie am Fenster,
Und sie winkt und kichert hell.
Konnt' ich wissen, du bewohntest,
Mädchen, solches Prachthotel!“

und weiter (Buch der Lieder Nr. 71):

„Der Turm der Kathedrale
Verkündet die zwölfte Stund;
Mit ihren Reizen und Küssen
Erwartet mich Liebchen jetzund“

endlich die beiden Husarenlieder „Auf deinen schneeweißen Busen" (erst in der letzten von Heine korrigierten Auflage des Liederbuches von 1844 wurde die Zeile gemildert in: „An deine schneeweiße Schulter") und „Es blasen die blauen Husaren", — das Gedicht mit dem Refrain „Ma foi in meinem Arm", sowie die fünf Gedichte, die in den ersten Auflagen der Reisebilder noch in dieser Gegend sich fanden und jetzt meist als Anhang zur „Heimkehr" oder in der Nachlese zu dem ganzen Liederbuche stehen.

In den früheren Liebesbildern, auch wo sie positiv wurden, hat man sehr viel von blauen oder schwarzbraunen Augen, von Küssen, vom Träumen seliger Träume, von roten Mündchen, auch einmal von „weißen Lilienfingern" gehört. Hier nun stehen die „weißen, schönen Arme", der „schneeweiße Busen" im Vordergrunde, die Geliebte „winkt und kichert hell", sie bietet in „zwölfter Stund" ihre „Reize und Küsse" dar, in ihrem Herzen „lag Einquartierung", kurz, Jedermann merkt, wie diese „junge Schöne", alle Poesie in Ehren, beschaffen ist.

Die Poesie ist allerdings sehr groß, — trotzdem.

Die drei Lieder „Wie dunkle Träume stehen, die Häuser in langer Reih", „Auf deinen schneeweißen Busen ...." und „Es blasen die blauen Husaren" wird ein etwas mehr dem Lebendigen, sinnlich Frischen zugewandter Leser über die meisten früheren Proben positiver Liebesempfindung in dem ganzen Liederbuche stellen, es steckt ohne die klassische Bemäntelung und daher desto unmittelbarer in der Wirkung der ganze Zauber des erotischen Elementes aus Goethes Römischen Elegien darin, zugleich ist die formale Feile die denkbar höchste, so daß man rund heraus sagen kann: die beiden Husarenlieder mit ihren (zusammen) fünf Versen sind, was Form und Stimmung angeht, das bewunderswürdigste Erzeugnis der Heineschen Poesie in dem ganzen Cyklus der „Heimkehr". Mit kürzeren Worten hat noch nie vorher ein Dichter ein so fertiges Bild gemalt und den erotischen Nerv der ganzen, flüchtigen Soldaten- und Studentenromantik getroffen. So lange die Gestalt dieser Geliebten in einem solchen Dufte von romantischen Motiven, einer solchen Wolke von Naivetät des Volksliedertones verschwamm, konnte ihr Bild recht wohl neben den früheren bleiben, die etwas vordringlich herausleuchtenden Fleischfarben gaben ihm nach dem Schattenhaften oder in grellem Reflex Verlorengehenden der älteren Objekte etwas behaglich Wirkliches, eine natürliche Mischung aus realen Stoffen. Wie in den Elegien, so ist auch hier die Geliebte, mag sie noch so zweifelhafter Herkunft sein, entschuldigt, so lange sie eben nur als Geliebte, nur in der umgoldenden Atmosphäre des hingebenden und (vom Helden aus) des sich freundlich herabneigenden Gefühles erscheint. So wie der Dichter diese schönen Nebel wegbläst und uns die lockere Schöne im Zusammenhange mit Welt und Sitte zeigt, wird die Sachlage ganz anders. Schon das Betonen des „Hotels" in dem

einen der den Husarenliedern voraufgehenden Gedichte wirkt unbehaglich. Nun aber erst zwei einzelne (jeder für sich) stehende Verse, die anfangs in der „Heimkehr" standen und erst für das „Buch der Lieder" vom Dichter getilgt worden sind:

„Blamier mich nicht, mein schönes Kind,
Und grüß mich nicht unter den Linden;
Wenn wir nachher zu Hause sind,
Wird sich schon alles finden"

und:

„Himmlisch war's, wenn ich bezwang
Meine sündige Begier,
Aber wenn's mir nicht gelang,
Hatt' ich doch ein groß Pläsir."

Ich muß eine Einschränkung machen, um nicht mißverstanden zu werden. Diese Verse sind nicht an und für sich schlecht. Der satirische Hieb in jedem sitzt. Was wir hier in acht Zeilen bekommen, ist der Moralcodex der Jeunesse dorée aller Jahrhunderte, und wenn der Dichter sich einen Moment in das Gewand derselben wirft, so geschieht es doch nur um das, was die Anderen alle ohne Worte treiben, in den Marmor eines beißenden Verses einzugraben, der gewissermaßen unsichtbar an der Spitze trägt: „Da seht, was euer Glaubensbekenntnis ist, wenn ihr ehrlich sein wollt." Was ich aber tadle, das ist, daß uns diese Worte gesagt werden im Moment, wo die höchste Kunst der Poesie die verfänglichen Farben einer Liebesgeschichte aus jenen Kreisen eben mit Glück bemeistert und zur Höhe des Gesamttones der ganzen Liedersammlung heraufgeholt hat. Unter den später weggelassenen Gedichten sind noch zwei ähnliche Proben, aber die angeführten genügen. In gewissem Sinne gehört auch ein früher von mir übergangenes Gedicht („Da droben auf jenem Berge") dahin.

Was hat nun Heine zu diesem Mißgriffe verleitet? Die Kritiker, die erst reden und hinterher denken, sind natürlich bereit gewesen, alles auf Heines Hang zum Gemeinen zu schieben. Wenn überhaupt ein solcher Ausdruck zugelassen werden soll, so kann er höchstens die Prämisse dieser Poesien, die praktische Lebenserfahrung, die zu den nötigen Kenntnissen auch auf solchen erotischen Gebieten verhalf, treffen.

Bei dem komponierenden und Licht- und Schattenwirkung berechnenden Künstler kann aber von dergleichen keine Rede sein. Wie gesagt: gemein im gewöhnlichen Sinne sind jene Verse nicht, aber sie sind da, wo sie stehen, unkünstlerisch, wie es die wilde Strafrede Hamlets an seine Mutter etwa in der idyllischen Welt Hermann und Dorotheas wäre. Ein anderes Motiv liegt vor. Es ist der Zug zum realistisch Wahren, der den Dichter dazu treibt.

Heine hat alles verstanden, was künstlerische Technik angeht; bloß

in einem Punkte ist bei ihm eine Schranke, und in dieser Schranke gerade steckt ein Teil seiner modernen Größe.

Börne hat gelegentlich von Heine gesagt, er sei von Natur geschaffen gewesen, ein ehrlicher Mensch zu sein, denn er habe keinen Einfall, keine Laune, keinen Witz unterdrücken können und immer sagen müssen, was ihm gerade in den Mund gekommen. Die Stelle hat Eindruck gemacht und wird heute noch gern verwertet. In dem Zusammenhange, wo sie steht, ist sie albern, aber einzeln enthält sie in nuce einen wahren Gedanken.

Ehrlich sind schließlich alle besseren Dichter gewesen. Es handelt sich um eine bestimmte Art von Ehrlichkeit. In Heine war der Logiker, der Beobachter des Wahren und Vorhandenen in der Welt vollkommen ehrlich. Wenn er ein Liebesverhältnis, wie das, von dem wir reden, vorführte, so regte sich neben dem Poeten, der das alles idealisierte, bis in ein Licht heraufzog, wo es erfreulich wurde auf Kosten der Wahrheit, der scharfe Beobachter des Lebens in ihm und trieb ihn an, nun nachträglich und nebenher doch noch Farbton um Farbton in das Ganze einzufügen, der es wieder realistisch machte, wieder in die Sphäre des Echten hinüberzog. So brachte er Verse zwischen die andern, die wie ein Hohn auf das Kunstbild selbst aussahen. Es war ein Experimentieren, ein Stammeln gleichsam, dem die Norm fehlte und das dem Dichter selbst nachher nichts Rechtes schien, so daß er die störenden Verse wieder herausschnitt, — nicht ohne sich für einen andern Fall das Experiment zu neuem Ringen zurückzulegen, wie die „Neuen Gedichte" beweisen. Der Tadel des voreiligen Beurteilers wiegt hier wenig. Gerade in diesen immer wieder erneuten Versuchen, das realistische Kolorit auch in der erotischen Lyrik zu wahren, die Dinge zu geben, wie sie sind, lagen die Ansätze eines neuen Werdens, einer ästhetischen Entwicklungsphase, in die wir heute — freilich auch wir noch stolpernd und tastend — endgültig eingetreten sind. Nur war das alles bei Heine noch nicht harmonisch ausgeklärt.

Romantische Poesie und Lebenswahrheit dünkten ihm in ewigem Konflikt, er konnte sich eine Lösung nur schaffen in einem Nebeneinander, das dem Denker, der ihm auf seinem düsteren Zukunftspfade zu folgen wußte, als eine ernste Mahnung, als der hallende Axtschlag eines kühnen Pionieres im Urwalde erscheinen mußte, das aber der gemeine Mann, dem der Wert der Poesie eben in dem Harmonischen lag, nie begreifen konnte und höchstens mit dummem Lächeln hinnahm wie einen verwegenen Witz. Dem gewöhnlichen Menschen ist zu allen Zeiten, wie die Religion seines Jahrhunderts, so auch die Poesie ein Absolutes gewesen, er begriff nicht und begreift nicht, daß auch sie vorwärts schreitet, daß auch sie eng verknüpft ist mit den andern Fragen des Lebens.

In der Poesie Heines vollzog sich in jener Disharmonie des

Idealisierten und des Realen nur derselbe Prozeß, den die Philosophie im neunzehnten Jahrhundert erlebt hat und der noch keineswegs abgeschlossen hinter uns liegt. Ich habe diese Erörterung lieber hier anschließen wollen, als an eine jener viel genannten Stelle des verrufenen „Umkippens" bei Heine innerhalb desselben Gedichtes, worauf ich ja auch noch kommen werde, das aber, wie wohl einmal gesagt werden darf, im „Buche der Lieder" so selten ist, daß man dadurch allein gar nicht auf jene Frage gebracht würde.

Den Vorwurf, daß seine unharmonische Zusammennietung von romantischer Kunst und unkünstlerischer Wirklichkeit störend für den reinen Genuß sei, hat Heine selbst wohl am allerbesten anerkannt, obwohl seine Ehrlichkeit, sein logisches Gewissen ihm prinzipiell nicht ausweichen wollten. Den andern, tausendfach wiederholten Vorwurf, dem noch kein überzeugungstreuer Realist je entgangen, — den Vorwurf, das Reale herauszukehren als Mittel zur Aufreizung der gröbsten Gefühle im Leser, als Abzugskanal gleichsam der immer neu durchbrechenden eigenen Roheit, den Vorwurf, den die Leute erfunden haben, die ernstlich der Ansicht sind, ein elender und gemeiner Charakter habe das Gute wie das Geringe im „Buche der Lieder" geschaffen, — ihn hat Heine in richtigem Vorgefühl des Kommenden gleich im ersten Verse nach dem verfänglichen realistischen Intermezzo ewig denkwürdig abgefertigt mit den prächtigen Worten:

„Selten habt ihr mich verstanden,
Selten auch verstand ich euch,
Nur wenn wir im Kot uns fanden,
So verstanden wir uns gleich."

Obwohl es nicht unmittelbar zur Sache gehört, kann ich es mir nicht versagen, einen Satz aus Heinrich von Treitschkes „Deutscher Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" hier anzuknüpfen, der sich auf denselben Vers bezieht. „Sein Evangelium der Lebenslust" heißt es (Band III. Seite 714) von Heine, „das er in seiner Jugend noch durch den Kultus der Schönheit geadelt hatte, verflachte und vergröberte sich zu einer schmutzigen und prosaischen Religion des Fleisches, und bald setzte er seiner Selbstverhöhnung die Krone auf durch das behagliche Geständnis „Selten habt ihr mich verstanden" 2c. — Herber konnte Treitschke seine sachlich wie ästhetisch gleich unvollkommene Charakteristik Heines nicht selbst verdammen, als indem er diesen Vers von allen, die der Dichter geschrieben, als einzigen auszog. Ein Wort des Evangeliums, an das man wirklich selbst bei unseren Besten bisweilen erinnern muß, lautet: „Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun".....

Das Liedchen von den Kastraten sagt mit andern Worten das Nämliche noch einmal. Es hat nicht verhüten können, daß Heine nach wie vor von der einen Partie für einen „groben Realisten", von der

anderen für einen „aller realistischen Körperlichkeit baren, ungesunden Schwärmer" erklärt worden ist, — zwei Parteien, die sich darin einigen, daß sie beide zur großen Partei der Unwissenden gehören, die sich hartnäckig dagegen sträubt, ihre Augen den Thatsachen zu öffnen. Ein paar harmlos lustige Lieder wie zur Versöhnung nach den letzten, harten Spottworten — zwei darunter ohne Originalität durchaus im Studententone Wilhelm Müllers gehalten, — ziehen ohne festeren Anschluß hinter der abgeschlossenen Hauptmasse des Buches her, dann tritt in den letzten Klängen noch einmal die ganze Kraft des Dichters — die höchste Plastik im Bilde, die edelste Form und der tiefste, erschütterndste Schmerz als Grundstimmung — scheidend hervor.

Zuerst ein kleines, aber wunderbar duftiges Naturbild: die badende Elfe. Die drei Verse gehören zum Vollkommensten, was Heine in der Schilderung des anmutig Landschaftlichen mit leisem Zuge ins sinnlich Reizende geschaffen. Dann ein kühner Wurf nach einem Ziele, das Goethe in geweihter Stunde erreicht: die Auflösung des schmerzbewegten Menschlichen im Dämmerweben der Mondnacht.

Endlich das ohne Vorgänger und Rivalen dastehende:

„Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über meinem Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum."

Diese Verse sprengen jede Form, und doch liegt gerade darin der unbeschreibliche Reiz. Das Verklingen, das Traumhafte, das in der Sprache das wirkliche Lallen des Träumenden nachzuahmen scheint, ist mit äußerster Kunst festgehalten. Es ist die Grenze, — jenseits derselben hört überhaupt die gebundene Rede, hört das Wort auf; aber noch ist alles Poesie und zwar Poesie ersten Ranges.

Wie oft — bei Goethe, bei Hölderlin, bei Lenau, bei so vielen, hat sich das Empfinden eines Dichters an jener Schranke befunden, wo alles, Vers, Metrum, Bild, Sprache sich aufzulösen drohten, auch wohl wirklich für immer zerflossen sind. Heine mit seinem fast überall gleichmäßig sicheren logischen Kopfe ist der Einzige gewesen, der einen solchen Augenblick poetisch festgehalten und zu dauerndem Gebilde umgeschaffen hat.

Wie die Lyrik Musik und die Musik Empfindung wird: — — man glaubt sich dem Geheimnis bei diesem Liede näher zu fühlen.

Der kurze Epilog faßt prägnant, obwohl mit düsterer Auffärbung, die sechs langen Strophen vom Ende des „lyrischen Inter-

mezzo" in zwei zusammen. Etwas Neues hatte der Dichter nicht zu sagen. Aus dem Sarg ist hier eine Urne geworden. Aber die „Asche der Liebe" hat doch noch einmal ein großes, prächtiges Buch gefüllt, und es sind neue Lebensfunken hineingefallen, von denen zu hoffen ist, daß fortzeugend immer wieder Anderes daraus erwachsen könne. Zunächst schloß die erotische Lyrik Heines auf längere Zeit hinaus mit der „Heimkehr" ab. Das alte Motiv durfte für erschöpft gelten. Die neuen Keime aber, die sich gezeigt, mußten erst erstarken.

V.

„Die Verse in der „Harzreise" sind eine ganz neue Sorte", schreibt Heine Mai 1825 an Friederike Robert, dieselbe Dame, der er den kleinen, in die „Neuen Gedichte" sehr unnötigerweise verschlagenen Sonettenkranz „Friederike" 1824 gewidmet. Wir kennen bereits eine andere Stelle von 1826, wo jene Verse als „rein blühende Gedichte" von den übrigen Gruppen im „Buche der Lieder" gesondert werden. Die „Harzreise" erschien als Band (mit anderen poetischen Erzeugnissen der Zeitspanne von 1823 bis 1825 vereinigt) Ende Mai 1826. Aber ihre Anfänge und mit diesen auch die der eingelegten Lieder gehen sehr viel weiter zurück. Wir brauchen die Biographie des Dichters nur eine kurze Strecke über den zuletzt fixierten Punkt hinaus zu verfolgen, um ihre Wurzeln zu fassen. Heine ist nach dem thatenlosen Lüneburger Jahre Januar 1824 wieder in Göttingen eingetroffen. Er wird noch einmal wieder eifriger Student der Rechte, noch ein letztes Mal überhaupt akademischer Bürger. Er weiß nicht, was weiter werden soll, aber er weiß, daß er wenigstens promovieren muß. Vielleicht wird er dann irgendwo Dozent werden, jedenfalls wird er auch zu diesem Zwecke nicht umhin können, sich gelegentlich taufen zu lassen, ein Akt, gegen den sich sein sittliches Gefühl beständig auflehnt, da für ihn, den freien Denker, dem Judentum wie Christentum bloß historische Phänomene sind und der als Historiker sogar entschieden mehr Interesse an der geschichtlichen Entwicklung des Judentums hat, ein Übertritt zum evangelischen Glaubensbekenntnis als einer orthodoxen Weltanschauung aus rein äußerlichen Stellungsgründen eine Art Verrat an der inneren Seelenfreiheit, eine bewußte Lüge sein muß. Studentisch ist er jetzt ein „alter Bursch", der als solcher mehr in die Sauf- und Raufkreise hineingezogen wird, aber dabei doch im Großen und Ganzen noch mehr Ausnahme bleibt als früher: hat er doch schon einen ganz tüchtigen Ruf als Dichter und muß notwendig, wo er auftritt, eine ganz andere Persönlichkeit re-

präsentieren, als es ein einfacher Student in hohen Semestern, der verbummelte Jahre nachholt, zu thun vermöchte. Der Anflug von Burschenpoesie, der früher schon nicht allzu groß gewesen, geht ihm diesmal vollends ab, da er sich selbst verdammt hat, die ihm stets unausstehliche trockene Seite des Studiums vorerst ganz in den Vordergrund zu schieben. Er hört mit steigendem Widerwillen juristische Kollegien, und hat er in Bonn beispielsweise bei freier Wahl der Persönlichkeiten unter den Professoren doch drei oder vier gefunden, die ihm sympathisch waren, so sind ihm jetzt die Typen, die er zwangsweise alle Tage vor sich sehen muß, bald alle miteinander so lächerlich, wie einem mißvergnügten, für reale Zwecke begabten Gymnasiasten seine philologischen Oberlehrer. Aber er hat sich nun einmal in den Kopf gesetzt, auszuhalten. Im gewöhnlichen Weltsinne ist das Jahr 1824 ein fleißiges und geregeltes, und im schärfsten Gegensatze zu dem verlorenen Jahre 1823. Für die poetische Bildung waltet anfangs gerade das umgekehrte Verhältnis. Nach dem hübschen Anlaufe der Berliner Epoche ist die prosaische Arbeit Heines in dieser Zeit zunächst nicht im Fortschritte begriffen. Wie aus Trotz gegen das bevorstehende Unvermeidliche, die Taufe, vergräbt er sich in einen historischen Roman von scharf apologetisch-jüdischer Tendenz, der aber nicht fertig wird und, nach dem erhaltenen Anfange zu schließen, ein sehr ungenießbares, in allen Schwächen des romantischen, lyrisch-historischen Romanes befangenes Machwerk geworden wäre. In der eigentlichen Poesie fehlt der rechte Anstoß zu etwas Neuem. So bleibt es bis zum Herbste. Dann aber kommt der nötige Stoß auch für diese Gebiete. So lange die Semester dauern, hält der erzwungene Eifer für das Rechtsstudium vor. Aber sowie Ferien kommen, ist der eingesperrten Seele zu Mute, als dürfe sie aus einem Kerker entfliehen. Schon zu Ostern brennt der Studiosus juris auf vier Wochen nach Berlin durch, wo er in den alten vertrauten Kreisen vorübergehend sich wieder ganz und einzig als Dichter geben kann, ohne Student sein zu müssen. Entscheidender wird ein zweiter Ausflug im September. Harz — Thüringen — die Wartburg — ein flüchtiger Besuch bei Göthe — — es sind kleine und große Motive, je nach der Stimmung, in der sie genossen werden, und der Persönlichkeit, die sie genießt. Für Heine ist die kurze Fußtour ein Aufatmen nach Gefängnisqualen. Eine unendliche Sehnsucht nach Stille, Einfachheit, echter Natur, nach realen Anschauungen und Dingen hat ihn erfaßt über seinen Pandekten, über all dem Staub und Scholastizismus seiner juristischen Studien und Kollegien, ihm ist subjektiv zu Mute, wie der ganzen Kulturmenschheit zur Zeit Rousseaus, als das offene Auge und das mächtig wogende Naturgefühl sich auflehnten gegen den Zopf und die geisttötende Vergeistigung aller realen Güter. Aber mehr noch: er fühlt unwillkürlich, wie er selbst einförmig geworden im Zwange der Umgebung, wie es

not thut, daß er einmal selbst aus seinem eigenen Gedankennetze heraus-breche, neue Formen, neue Stellungen zum eigenen Innern suche. So wird ihm der Ausflug zu einer Seelenreinigung annähernd im kleinen wie Göthe seine italienische Reise. Er sieht einmal weder besorgte Verwandte, noch Berliner Theekreise, noch halb oder ganz närrische Professoren, — er ist auch nicht eingesperrt auf einen einsamen Felsen im Meer, wo allein das Erhabene ihn umrauscht, sondern er durch-bummelt als wandernder Scholar ein menschenwimmelndes und doch naturfrisches Land, sieht Witziges und Ernstes im echt realistischen Ge-misch unliniierter Wirklichkeit und bekommt so viel Dichterisches dabei in den Kopf, daß er momentan die alte Leierstimmung gänzlich vergißt. Kaum zurückgekehrt, wirft er in unmittelbarer Projizierung des Ge-schauten ein Buch aufs Papier und Verse darin, die von allem Früheren durch einen zolldicken Strich zu trennen sind.

Das Buch ist die „Harzreise", und die Verse sind die Bergmanns-lieder, im „Buche der Lieder" als besonderer Cyklus hinter den Anhängen zur „Heimkehr" eingereiht. Der Zufall will, daß Buch und Verse in ordentlicher Ausgabe (vorauf ging ein lückenhafter Journalabdruck) erst weit über ein Jahr später erscheinen. Dann aber machen sie ein Auf-sehen, das unerhört ist. In diesem Zusammenhange haben uns nur die Lieder zu beschäftigen. Ein Prolog, ein erotisches Intermezzo und vier kleine Bildchen, anknüpfend an die Punkte, die der Wanderer berührt: das ist alles. Aber wieviel steckt darin! Die Prosa der „Harzreise" ist gewiß nicht ohne Reiz, aber sie ist unendlich viel gemachter und schwächer, als diese poetischen Einlagen. Metrisch herrscht darin mit Ausnahme des letzten Gedichtes eine Einfachheit bis zur Grenze des Improvisierten. Man fühlt, wie Heine nach den metrischen Kunst-stücken mit Jamben und Anapästen in den Intermezzo- und Heimkehr-liedern das ernstliche Bedürfnis hatte, sein Instrument einmal pau-sieren zu lassen und den Meister wieder im Einfachen, Anspruchslosen herauszukehren. Wenn das Wort erlaubt ist, so herrscht in diesen Idyllen eine Bummeligkeit des Reimes und Versbaues, die etwas von einer aus dem Stegreif, ohne Wahl, vielleicht beim Wandern hin-gesummten Weise an sich hat. In den vielen verschluckten Endvokalen — Purpurros', Weis', Bergeshöh, Händ, Küh — klingt etwas Dialekt-haftes durch. Sogenannte unreine Reime (gehn — schön, offenbart — ward, erwählt — beseelt, Leut — Herrlichkeit) sind ganz gewöhnlich.

Es ist vielleicht gerade hier am Platze, ein kurzes Wort über den theoretischen und praktischen Begriff des unreinen Reimes überhaupt zu sagen; einmal muß das bei Betrachtung Heinescher Lyrik doch ge-schehen. Es gibt einen gewissen Schulstandpunkt, der die Reinheit des Reimes als ästhetisches Gesetz lehrt, den Reim als dichterische Form strenggenommen überhaupt nur anerkennt, wenn er rein ist. Man verweist dementsprechend bereits den Schüler auf das abschreckende Bei-

spiel von Schiller, der „Fridolin“ auf „Gebieterin“, „Tannen“ auf „Ahnen“ und noch schlimmeres gereimt, wobei es dann bei manchen Schulpedanten dahin kommt, daß die dummen Jungen schließlich ihren Schiller gar nicht mehr lesen können, ohne in ihrer höheren Weisheit grobe metrische Schnitzer zu entdecken. Das ist einseitig. Aber auch in vernünftigen Büchern und im Munde ordentlicher Bildungsmenschen stößt man alle Tage auf ein gewisses stilles Übereinkommen, wenigstens heute keinen schiefen Reim mehr durchgehen zu lassen. Bei etwas Nachfeilen, heißt es, könnt ihr das ebenso gut vermeiden, wie andere Dinge, die der bessere Geschmack nicht mehr duldet. Es ist auch mit etwas Bemühung in jedem lesenden Auge sehr rasch die Gewohnheit zu erzielen, daß es vor einem unreinen Reime stockt, gleichsam einen Flecken sieht, der im Genuß behindert. Trotzdem steht die ganze scheinbar so einfach wahre Argumentation auf schwachen Füßen, sobald man von dieser Wirkung künstlicher Angewöhnung absieht und die Fundamentalfrage nach dem Zwecke des Reimes stellt. Kein Poet von richtiger Empfindung hat je daran gezweifelt, daß der Reim nichts Höheres ist als ein ganz grober, äußerlicher Notbehelf, um eine gewisse taktmäßige Grundlage des dichterischen Redeflusses zu wahren. Keineswegs liegt die höhere Poesie in diesem Takt, so wenig eine große Musikkomposition in gewissen absolut gleichmäßigen Tanzmelodieen ihren höchsten Ausdruck findet. Je vollkommener und gebildeter die Poesie selbst wird, je mehr Inhalt und Form zu neuer Einheit verschmelzen, desto mehr wird der grobe Taktstock, das pedantisch gleichmäßige Einlenken in denselben Ausklang der Zeilen verwischt werden, und es wird vielleicht gerade die höchste Feinheit schließlich darin liegen, den Reim nur noch ganz verschwimmend anzudeuten, nur noch in einer dem feinsten Sinne eben fühlbaren Gleichartigkeit der reimenden Konsonanten bei freiester Behandlung des Vokals anklingen zu lassen. Es ist durchaus nicht wahr, daß etwa „Weh und Schnee“ ästhetisch feiner klänge als „Weh und Höh“. Das Harmonische im feineren Sinne liegt nicht im kahl Symmetrischen, sondern in den zarten, in zwei sonst verschiedenen Wörtern mit erzitternden Gehörnuancen. Geradezu sämtliche Dichter, die sich rein auf ihr Gehör verlassen haben, sind ganz unbedenklich im Verwerten unreiner Reime gewesen, während die Fanatiker der absoluten Reinheit aus anderen Kreisen stammten, die dem direkten poetischen Feingefühl fern standen. Man prüfe auf Beispiele in erster Linie Göthe und Heine, doch auch die besseren Romantiker, die alle sehr viel lyrisches Gehör besaßen. Es geht hier genau wie in der Malerei und Plastik. Wenn gewisse Symmetriefanatiker Recht behielten, würde man auch da jedes echt künstlerische Unregelmäßige für Disharmonie und Abirrung von der heiligen Norm bezeichnen, so daß, wie die Tanzmusik für die Tonkunst, das Schachbrett das absolute Ideal für die Malerei würde. Wer

für die Notwendigkeit des reinen Reimes ficht, sollte folgerichtig auch den Alexandriner verteidigen, und am Ende ist der gewöhnliche Reim schon eine Vergröberung seines wahren Ideals, das nur der identische Reim im Sinne gewisser orientalischer Versmaße sein dürfte. Ich halte es für die Pflicht jedes unbefangenen Ästhetikers, hier die Stellung unserer großen Dichter zu wahren. Man kann sehr wohl durch fortgesetzten Unterricht die künftige Generation dazu erziehen, den unreinen Reim als störend zu empfinden. Man kann schließlich auch den Ton des Tam-Tam einem ungeschulten Ohre als Harmonie und das Spiel der Geige Joachims als Abweichung von diesem Normalrhythmus einprägen. Aber diese Generation wird nicht schärfer, sondern stumpfer hören als die Göthes und Heines, und es wird harter Kämpfe bedürfen, um den Gewohnheitszopf hinterher wieder auszurotten. Es ist und bleibt so: wir müssen von unseren lyrischen Meistern lernen, nicht in sie hinein korrigieren. Möge der Hinweis an dieser Stelle genügen, um ein für allemal einer Verskritik bei Heine gegenüber, die in jedem Gedichte dreimal geneigt ist, den Rotstift zu gebrauchen oder besten Falles entschuldigend anzudeuten, daß „man sich zu Heines Zeit so etwas noch erlauben durfte", meinen Standpunkt zu charakterisieren. Ich will zum Schlusse nur noch ein Beispiel aus den gerade vorliegenden Bergmannsliedern anführen:

„Ich will dich küssen und herzen,
Wie ich geherzt und geküßt
Den lieben Kaiser Heinrich,
Der nun gestorben ist."

Kann dieses „geküßt" und „ist" im Ernste jemand von gesundem Gefühl, der sich nichts mit Gewalt in die Nerven gepfropft hat, irgendwie stören? Man hört hin und wieder, unsere moderne Lyrik leiste so wenig, weil sie so korrekt und glatt sei. Man will damit eigentlich nur sagen, es hebe sich niemand individuell heraus. Aber in der metrischen Glätte liegt thatsächlich nicht nur Mittelgut begründet, sondern wahrer Rückgang, — Rückschritt gegen das feine Gefühl unserer großen Lyriker, die ihre unreinen Reime mit dem vollen Bewußtsein bildeten, daß hier nicht die Schablone, sondern das Gehör entscheidet und daß kluge Abwechslung um so viel besser ist als monotones Einerlei, wie ein Musikstück von Beethoven oder Wagner über den Tanzweisen einer Bauernkirmeß steht. Ich kehre zu unseren Liedern zurück.

Das Bezeichnende des Prologes liegt in dem dreimal wiederholten, auch im zweiten Gedichte*) noch einmal aufgenommenen „Ich will".

*) Dieses zweite Gedicht „Steiget auf ihr alten Träume" fand sich nur in der ersten Auflage von Band I. der Reisebilder und ist mitsamt dem einleitenden Prosaabsatz aus den späteren Auflagen der Harzreise verschwunden,

Nach dem Sehnen und Träumen bedeutet das einen festen Entschluß. Der erste Vers malt zugleich die Welt, aus der das Entfliehen gilt, in ihrem lächerlichen Schein, ihrem Gemachten und Gekünstelten (das Wort „Embrassieren" ist mit prächtiger Absicht gewählt), und in gewissem Sinne auch die Manier des Poeten selbst („weiße höfliche Manschetten", der Antithesenschluß „Ach, wenn sie nur Herzen hätten"), die er in ihrem kritischen Einerlei müde ist und der er einen neuen, weniger epigrammatischen, aber ursprünglicheren Ton im Folgenden entgegenzusetzen gedenkt. Der Poet ist der Gesellschaft selbst so überdrüssig, wie der ewigen Kritik derselben, er will ein Terrain suchen, wo er gar nicht mit beiden in Berührung kommt. Die in der letzten Anmerkung besprochene Plauderei vom „Hardenberge" fällt zwar noch nicht ganz aus der Gewohnheit, Antithesen zu bilden, heraus; der Gegensatz von Alt und Neu, Lebensfreude und Tod tritt wenigstens im Schlußgedanken hervor. Dann aber folgt die Berg-Idylle, — drei Lieder, die eine vollkommene Harmonie aufweisen. Nach einer in den einfachsten Farben („grüne Tanne", „goldner Mond", stets die unmittelbare Grundfarbe ohne Bild, da „golden" kaum noch als solches genommen werden darf) angelegten Naturschilderung kommen schon die Worte:

„In der Hütte steht ein Lehnstuhl,
Reich geschnitzt und wunderlich,
Der darauf sitzt, der ist glücklich,
Und der Glückliche bin ich!"

(Text von 1826.)

Das idyllisch Ungetrübte der Liebesgeschichte, wenn überhaupt bei der Kindlichkeit der ganzen Szene von einer solchen die Rede sein soll, findet unter allen älteren Liebesintermezzos seine deutliche Analogie bloß in dem Fischeridyll der „Heimkehr". Auch hier malt gewissermaßen das erste Lied die allgemeine Stimmung und den Hintergrund, an die Stelle der Schiffermärchen tritt der harmlose Bergmannsglaube vom Thun der Unterirdischen. Auch hier folgt ein Gedicht, in dem der Erzähler dem schönen Mädchen gleichsam den Stern unter seinem Mantel zeigt und seine wahre Geistesgröße mit freundlich stolzem Lächeln enthüllt. Aber die böse Trennung fehlt, und das kleine, spätere Liedchen vom Brocken mit seiner duftigen Abschiedsträumerei ent-

---

auch nie ins Buch der Lieder gekommen. Die ersten vier Verse, besonders den allerersten, möchte man nicht gern missen. Aber Heines Urteil hatte wahrscheinlich seinen festen Hintergrund. Der Gedankengang des Gedichtes, der ohnehin nichts originelles hat, legt den Schwerpunkt auf die sentimentale Rückversenkung ins heilige Mittelalter der Romantiker. Die Idee der Harzreise deckte sich aber damit keineswegs, sie wollte die Rückkehr zur Natur, zur harmlos humoristischen Betrachtung der kleinen wie großen Welt durch ein liebendes, naives Dichterauge betonen im Gegensatze zu den „seidenen Strümpfen" und der ganzen konventionellen Blasiertheit und Philisterei.

behrt selbst bei leisester Andeutung wehmütiger Gefühle im letzten Verse jeder Härte; die Beziehung auf dasselbe Abenteuer ist ohnehin hier nur durch die zufällige Stellung des Liedes in demselben Cyklus gegeben, und in dem

„Denk im Traum, daß wir uns lieben,
Und daß wir uns nie verloren.“

mochte das älteste Motiv anklingen. In der Schilderung, die der Dichter von seinem eigenen Berufe gibt, ist diesmal jeder Hinweis auf Schmerzen seiner Bahn vermieden, statt dessen sinkt das helle Licht des prächtigen Glaubensbekenntnisses darüber, das mit dem gewaltigen Worte von den „tausend Rittern, wohlgewappnet“, die „der heilge Geist erwählt“, schließt. Die einfache Mischung des Kolorites wird auch im Weitern gewahrt: „blaue Augensterne“, „rotes Mündlein“, noch einmal „Tannenbaum mit grünen Fingern“ und der Mond, der sein „goldnes Licht“ herein wirft. Es ist, als sollte schon die absolute Reinheit der Farbenskala den ungetrübten Charakter des Ganzen andeuten helfen, wobei die Musik des einfachen Trochäenrhythmus, der an ein leises Zitherspiel erinnert, verstärkend hinzutritt. Eine Masse kleiner Züge aus dem Leben halten das Bild vollkommen realistisch, nur daß dieser Realismus bei diesem Stoffe sich restlos mit dem Poetischen deckt. Daß bei der Frage der Kleinen im zweiten Liede:

„Daß du gar zu oft gebetet,
Das zu glauben wird mir schwer,
Jenes Zucken deiner Lippen
Kommt wohl nicht vom Beten her“

Gretchen dem Dichter das Motiv gegeben, ist selbstverständlich. Aber die Antwort verleiht diesem Motive eine völlig originale Wendung, und die Gestalt Mephistos bleibt aus dem Spiele. Die eingeflochtenen naiven Stellen aus dem Volksaberglauben zeigen Heine schon hier im Besitze einer gewissen geradezu unerschöpflichen poetischen Quelle. Bis an sein Lebensende hat er diese Fäden weiter gesponnen und von dem ganzen Erbe der Romantik keinen Schatz höher geachtet, als diese Beschäftigung mit dem tiefen Weben und Dichten des Volksgeistes im deutschen Märchen, ohne darum selbst in Kindereien zu verfallen, wie der ihm so verwandte, aber durch angeborene Unlogik und philosophische Unbildung gänzlich verwahrloste Klemens Brentano. Bei Heine ruhten die Studien und poetischen Ummünzungen des alten Volksmythus stets auf dem Boden eigener, unendlich darüber erhabener Weltanschauung im modernen Sinne. Was er über den Geist der deutschen Mythologie geschrieben und dichterisch als gelegentliche Episode davon verwertet, gehört zum Wertvollsten, was wir überhaupt zur Psychologie des deutschen Nationalcharakters besitzen. In gewissen Charakteristiken

Heines, wie der erwähnten bei Treitschke, wo es sich vor allem darum handelt, das Undeutsche in Heine hervorzuheben, wird denn auch diese ganze Seite der Heineschen Thätigkeit, die doch Bände füllt, mit Stillschweigen übergangen und der durch und durch unwahre Satz breit getreten, das echte deutsche Volkstum in seiner naiven Beschränktheit sei Heine allezeit lächerlich und verächtlich gewesen. Es ist unbehaglich für den ästhetischen Betrachter, dem das Persönliche fern liegt, so oft an dergleichen Sünden der Kritik erinnern zu müssen. Aber unablässig drängt sich von selbst das beschämende Gefühl auf, wie sorglos und gewissenlos der eine dem andern sein beschränktes Urteil über einen Dichter nachschreibt, dessen Werke doch zu jedem reden könnten, und man muß der mahnenden Worte Hüffers gedenken, daß Heine darin das Schicksal Byrons teile, daß man ihm im Auslande*) die Gerechtigkeit zu teil werden lasse, die in seiner Heimat noch nicht durchdringen könne.

Wie hoch man aber auch, vergleichend und zusammenfassend, diesen ganzen Brocken-Cyklus stellen mag: darüber darf kein Zweifel sein, daß er eine Episode in Heines Dichtung darstellt, nicht etwa die Krone in der Weise, daß wir mit diesen reinen Klängen auf dem Gipfel ständen, jenseits dessen der Sänger nichts mehr zu sagen hätte. Wie in einer geologischen Schichtenfolge hier und dort einmal das tiefinnerste Urgestein mit seinen klaren Krystallen durchbricht, so schimmert durch die Bergmannsidylle allerdings der unterste Boden des ganzen Heineschen Denkens und Fühlens durch, die kindlich naive Gemütsanlage, der es ein einziges Mal gelingt, das Bild einer glücklichen Stunde ohne Mißton und Anstoß zu verklären. Es ist ein bedeutsamer Fleck für die Kenntnis dieser Herzensfülle, die sonst der Niederschlag der lebendigen, wechsel- und kontrastreichen Welt der Tagesoberfläche mit krausen Schichten wie ein schwerer, mit unzähligen

*) Nicht im Auge habe ich hier freilich die letzte größere Schrift über Heine, mit der uns ein Professor aus Poitiers, Louis Ducros, unter dem Titel „Henri Heine et son temps (1799—1827)" beglückt hat. Abgesehen von der hochgradigen Unwissenheit des Verfassers in Detailfragen zeigt sich hier an einem recht typischen Beispiele, wie unhaltbare politische Zustände gleich den gegenwärtigen zwischen Frankreich und Deutschland schließlich auch die ganze Litteratur der beiden Länder in ihren Wechselbeziehungen verzerren und entsittlichen müssen. Aber ich muß leider hinzufügen, daß noch in allerneuester Zeit, nachdem das im Text gesagte längst geschrieben war, mir in dem Urteile über Heine, welches das Buch von Viktor Hehn „Gedanken über Göthe" auf Seite 158 ff. bringt, ein Erguß gehässiger Parteileidenschaft zu Gesicht gekommen ist, gegen den der gereizte Ton eines Franzosen nach 1870 geradezu harmlos erscheint. Selbst die innigsten, nie vorher beanstandeten Herzensklänge Heinescher Muse wie „Du bist wie eine Blume" gelten hier als ordinäre Nachbildungen von der Art „wie mancher seiner Stammesbrüder mit der Zunge so kunstreich zu schnalzen versteht, daß man wirklich eine Nachtigall zu vernehmen glaubt". Ist es wohl nötig, darauf auch nur mit einem Worte zu erwidern?

Trümmern und geknickten Lebensresten erfüllter Ring von Sedimentärgestein umschließt.

Dennoch ist Heines mächtige Persönlichkeit nicht erschöpft in solchen Momenten eruptiven Aufglänzens des durch Anlage und Jugenderziehung begründeten naiven Zentrums. Die allgemeine Stimme der Welt, die in Gedichten heiteren Genuß sucht, würde Heine unbezweifelbar weit höher stellen, wenn er nur Lyrik im Sinne dieses kleinen Cyklus aus der Harzreise geschaffen hätte; seine Mission als Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, als Dichter des tiefen Widerspruchs von süßer Romantik und logischem Lebensernst, von Poesie und Wahrheit hätte er in jenem Falle nicht erfüllt. Es klingt herb, aber es ist Thatsache, daß nur in einigen seltenen Fällen — in jenen Götteraugenblicken, die Sternen gleich die Wolken des Daseins durchfunkeln — der moderne „Ritter vom Geiste" sein Dasein in schmerzloser Harmonie findet mit dem kleinen, unschuldigen Kreise naiven Menschentums, mit dem Kinderauge eines Bergmannsmädchens, mit dem ganzen Zauberdufte lebendiger Romantik. Heine hat es verstanden, einen solchen Augenblick realistisch treu vorzuführen. Aber er wußte auch, daß solche Augenblicke kein allzu warmes Licht und keine Dauer vertragen. Darum hat er mit bewundernswerter Kunst das erotische Element durch Betonung des Kindlichen so wenig ins Helle gerückt und dem Ganzen den Charakter des flüchtigen Reiseabenteuers gelassen. Ehe der Zauber Zeit hat, zu verfliegen, fällt bereits der Vorhang, und als er sich wieder hebt, bietet sich ein neues, ein durchaus anderes Bild dar: — das stolze, zu höchstem Gedankenfluge emporraffende Bild der rauschenden, sturmschwangeren Nordsee.

VI.

Die Bergmannslieder der „Harzreise" sind im Spätherbste des Jahres 1824 entstanden. Der erste Cyklus der „Nordsee" stammt aus dem Sommer bis Herbst 1825. Mehr als je müssen für die dazwischen liegende Zeitspanne die Wege des einfach referierenden Biographen und des Ästhetikers, der den dichterischen Fortschritt ins Auge zu fassen sucht, sich scheiden. Rein biographisch gefaßt, liegt der Schwerpunkt darin auf Heines Doktorpromotion, dem Übertritte zum Christentum und der mit beidem wenigstens ermöglichten Aussicht auf eine juristische Staatskarriere; ästhetisch enthüllt er sich einzig in dem Satze: Heine suchte nach einer neuen poetischen Form. Ein unmittelbar verknüpfendes Band zwischen jenen äußeren und diesem inneren Erlebnisse besteht dieses Mal in keiner Weise. Suchen wir das im

Einzelnen zu begründen und eben die wichtige Thatsache, die in diesem gänzlichen Auseinanderfalleu der beiden Kreise sich ausspricht, klar ins Licht zu rücken.

Heine war nach Göttingen zurückgekehrt, um seinen Studien eine ernste, zielstrebende Richtung zu geben. Er wollte nicht mehr bloß als freier Student dieser oder jener Eingebung des Augenblicks folgen, sondern er wollte Jurist werden. In nüchtern deutschen Grenzen und ohne karrikierte Übertreibung hatte sich die Szene aus jenem bekannten Dickensschen Romane auch für ihn abgespielt, wo der Geldonkel vor den Neffen tritt und sagt: „Hier ist eine Stelle, — gelingt es dir, dieselbe zu erringen, so ist es gut; weiter kann ich nichts für dich thun, also handle". Wie man die Sache betrachten mag: er hat seine Schuldigkeit gethan. Nach einem Winter und Frühjahr, die außer den wenig glücklichen Versuchen zu einem historischen Romane und allerlei unreifen Plänen nichts dichterisch Bemerkenswertes geliefert, erfolgt im Sommer 1825 die juristische Doktorpromotion, nicht besser und nicht schlechter, als sie Tausende vorher und nachher gemacht, ein Ereignis für Onkel und Eltern, — ein wertloser Scherz, wenn man auf das Folgende sieht. Wie das Leben Heines sich im Weitern gestaltet hat, hätte ihm der Doktortitel ernstlich nur in einem Punkte förderlich sein können: bei der öffentlichen Schätzung seiner späteren wissenschaftlichen Werke. Gerade hier aber, wo das Wort die Erinnerung hätte wecken sollen an Jahre ernsten akademischen Studiums, die auch diesem freien Geiste nicht gefehlt, wirkte es nichts. Im Gegenteil, es durfte die Legende sich ungestört in deutschen Landen verbreiten, der kühne Ästhetiker und Philosoph am Seinestrande sei Zeit seines Lebens ein grüner Junge gewesen, dem die Zucht der Schule gefehlt und der keine Ahnung vom wahren Ernste historischer oder litterargeschichtlicher Studien besessen, und während man keinen Anstand nahm, den braven Hoffmann von Fallersleben oder den alten Arndt den wissenschaftlich geschulten, soliden Dichtern und Denkern beizuzählen und gelegentlich wohl gar in Freiligrath, wenn sich sonst nichts fand, die geographischen Kenntnisse lobte, hat Heine in dieser Hinsicht niemals das nötige Ansehen erlangen können. In Wahrheit war er, wie kein ehrlicher Mensch, der seinen in den Büchern, den Briefen und den Aufzeichnungen der Freunde offen vorliegenden Bildungsgang verfolgt, anzweifeln wird, einer der wenigen in seiner Zeit, die gerade durch die Vielseitigkeit und das schlagfertige Bereithalten ihres Wissens sich auszeichneten und bis zur letzten Stunde sich angelegen sein ließen, das Bild der Welt in ihrem Kopfe durch immer erneutes Eindringen in das Thatsächliche zu erweitern.*) Gewiß ist

*) Vielleicht das glänzendste und zugleich liebenswürdigste Zeugnis für Heines rastloses Studium noch in später, trüber Zeit gibt der von Hüffer

freilich, daß gerade derjenige Teil der Wissenschaft, den der spezielle Zweck der juristischen Promotion zu durchackern zwang, der poetisch wertloseste war, den der Dichter je in Angriff genommen. Selbst heute, wo fast alles in der menschlichen Geisteswelt einen energischen Aufschwung genommen, erwartet der größere Teil gerade des juristischen Lehrstoffs unserer Universitäten noch immer die eigentliche Auferstehung und logische Durchbildung im Sinne unserer anderen Wissenszweige, die in ihm erst das rechte philosophische und für jeden gleichmäßig interessante Element hervorkehren sollen. Wird die hemmende Schranke des veralteten Formelwesens einmal weggeräumt, so mag allerdings wohl die Möglichkeit für die Jurisprudenz gegeben sein, gerade durch ihre tiefe psychologische Seite den Blick des aufstrebenden Dichters in hervorragendem Maße zu fesseln. Aber heute ist das noch nicht erreicht, wie viel weniger konnte es Geltung haben für die Zeiten, wo Heine (oder vor ihm Goethe) in dieser Wissenschaft promovierten. Das Bewußtsein, unter einem äußeren Zwange zu handeln, konnte den jungen Mann, als er sich dem Termine näherte, keinen Augenblick verlassen und mußte ihm den endlichen Erfolg wertlos und fast erniedrigend erscheinen lassen.

Aber schließlich: welcher Student, der sich lange in Kollegien geplagt, trüge nicht am Ende gern den Doktortitel heim? Es gab noch ein zweites Motiv, das Heine auch die letzte Freude verbitterte. Sollte dieser akademische Schlußakt mehr sein als eine Komödie, sollte er zugleich die erste Szene einer neuen Entwicklung werden — ein Gesichtspunkt, der ja unter den obwaltenden Verhältnissen der einzig maßgebende war — so mußte Hand in Hand mit ihm ein anderer Akt gehen, der ihm erst das nötige Gewicht gab. Um jemals als Jurist irgend eine Stellung zu erlangen, mußte der junge Doktor sich taufen lassen. Die Zeiten Napoleons, da am Rhein auch dem Juden die Welt offen gestanden, waren längst dahin. Eben in diesen Jahren — Sommer 1824 — war es geschehen, daß der talentvolle Rechtsgelehrte Gans sich an das preußische Kultusministerium gewandt hatte, um wenigstens im Ausnahmefalle die facultas docendi ohne Religionswechsel als Jude erteilt zu bekommen; sein Bemühen war fruchtlos geblieben, auch er hatte sich taufen lassen. Die Wurzeln, mit denen Heine im Semitentum haftete, waren gewiß nicht allzu feste. Dem Freidenker aus der Schule Hegels besagte das mosaische Gesetz wenig, und wenn er von seinen Eltern absah, die doch auch kaum eine der krasseren Seiten des jüdischen Typus darboten, waren fast alle großen Vorbilder, für die er in seinen Studienjahren ge-

---

(a. a. O. Seite 156 ff.) mitgeteilte Brief Karl Hillebrands. Wer den Pariser Heine freilich nur aus Anekdotensammlungen, wie den Feuilletons von Henri Julia, kennt, erfährt von alledem nichts. Hüffer hat auch hier wieder die Perle gefunden, wo andere Wagenladungen von Sand aufhäuften.

schwärmt, eher christlich gesinnt als jüdisch, und der Hamburger Geldonkel, der Jude war, erschien gerade als derjenige, der am meisten und entscheidend zum Glaubenswechsel bei dem Neffen drängte, wie er denn auch seinen eigenen Kindern nie ein Hindernis bei diesem Punkte in den Weg gelegt. So war das, was sonst den Menschen bedrängt in solchem Konflikte, — Geburt, Erziehung, Familienbande — hier von geringer Bedeutung. Und dennoch gab es einen moralischen Zug in der Brust des jungen Mannes, der ihm den Schritt zu einem unendlich peinlichen machte, ihm vorher und nachher einen Ekel einflößte, der sich in den bittern Worten zahlreicher Briefstellen deutlich genug abspiegelt. Heine hatte, wie wenig auch das Subjektive des Jüdischen ihn von vornherein beherrschte und vielleicht gerade deswegen, sich in den letzten Jahren objektiv sehr viel mit der Erscheinung des Judentums beschäftigt. Die Poesie des Verbannten, Geknechteten in dem uralten Volke hatte sein dichterisches Empfinden gereizt, er hatte — erst in einem Trauerspiel, dann in einem Romane, obwohl beide Male ohne viel Glück — dieselbe zu verwerten gesucht und sich durch die wissenschaftlichen Vorstudien hierzu weit ins geschichtliche Erscheinungsfeld des jüdischen Treibens im Wechsel der Jahrtausende hinauslocken lassen. Gleich unbefangen zu beiden im philosophischen Punkte, hatte er Judentum und Christentum bei diesen Versuchen doch notwendig vergleichen müssen, und — mit Recht oder Unrecht — hatte seinem hitzigen Poetenkopfe dabei das Christentum immer die sekundäre, weltlich verschlechtertere Gewalt geschienen. Und noch in seinen grotesken Gestalten, wie es Sage und Märchen geworden, hatte das jüdische Element in der Weltgeschichte ihn immer neu angezogen. „Wie tief begründet ist doch der Mythus vom ewigen Juden!“ schreibt er einmal, „In stillem Waldthal erzählt die Mutter ihren Kindern das schaurige Märchen, die kleinen drücken sich ängstlicher an den Herd, draußen ist Nacht — das Posthorn tönt — Schacherjuden fahren nach Leipzig zur Messe. Wir, die wir die Helden des Märchens sind, wir wissen es selbst nicht.“ Bei solchen Anschauungen, die ganz im Historischen lebten, mußte der praktische Glaubenswechsel noch mehr als Komödie erscheinen, in der ein dummer Zufall die Rollen noch dazu gerade in der verkehrtesten Weise vertauscht. Anderes kam hinzu. Um die Zeit, als Heine zur Universität ging, hatte sich, anknüpfend an ältere Reformbewegungen, in aufgeklärten jüdischen Kreisen ein Verein gebildet, der von anerkennenswert vernünftigem Boden aus das gesamte jüdische Wesen gründlich zu regenerieren und der Zeit anzupassen gedachte. Heine war in Berlin Mitglied dieses Vereins geworden, wie das bei seiner Gesinnung und den freien, wirklich humanen Tendenzen des Ganzen fast selbstverständlich war. Es liegt andererseits ebenso auf der Hand, daß, bei aller guten Absicht, eine solche Neugeburt der zerstreuten jüdischen Volksteile in unseren Tagen sich nicht ernstlich Bahn

brechen konnte. Im speziellen Falle mischte sich der Staat Friedrich Wilhelms III. allerdings aus sehr wenig sachlichen Gründen ein und beschleunigte den Untergang. Aber auch bei staatlicher Förderung hätte das Unternehmen rasch zerschmelzen müssen, denn seine Führer waren, eben weil sie so vortreffliche, frei denkende Männer waren, von vornherein außer Konnex mit der Masse ihrer Glaubensgenossen. Was sollte ein echt jüdischer Typus wie der Onkel Salomon, der nicht orthographisch schreiben konnte, mit diesen geistvollen Schülern Hegels für Berührungspunkte haben? Gewiß am allerwenigsten religiöse! Kurz, der Verein war, als Heines Taufe in Frage kam, bereits seit einiger Zeit wieder tot und begraben, seine großen und hochstrebenden Gründer suchten, jeder für sich, ihre Wege allein weiter, — Wege, die kaum bei einem der besten, wie dem trefflichen Leopold Zunz, der alten Linie so recht treu blieben. Man begreift, daß auch hier kein äußerlich zwingendes Band für Heine mehr lag. Aber innerlich, moralisch war es doch in etwas vorhanden. Der Verein war doch eigentlich nur der Gewalt, nicht der besseren Idee gewichen. Sich nachmals taufen lassen, hieß auch die Idee verleugnen. Keiner hat das so deutlich gefühlt, wie Heine selbst. Härter, als er sich mit eigenen Worten in Briefen an Freunde aus jenem alten Kreise verurteilt, kann es kein Fremder thun. Er wich, so spricht er es immer wieder aus, bloß dem Zwange, dem Wunsche des Onkels, endlich ein Brodfach zu ergreifen, der inneren Notwendigkeit, irgendwie sich los zu machen von dieser endlosen Abhängigkeit von einer fremden Kasse. Es galt: untergehen, oder dieses Mittel ergreifen, — so schien es im Augenblick. Später sollte ja alles anders werden. Aber das krause Netz der Zukunft, das der späte Beurteiler rückblickend überschaut, vermag der Lebendige des Augenblicks nicht mit in Rechnung zu ziehen. So ließ sich Heine am 28. Juni 1825 wirklich in aller Stille taufen. Dem treuen Moser, seinem aufrichtigsten Freunde, schrieb er einige Wochen später: „Wenn die Gesetze das Stehlen silberner Löffel erlaubt hätten, so würde ich mich nicht getauft haben.“ Der plastische Ausdruck sagt alles. Er zeigt den Druck, der auf dem Manne lag, jenen Zwang des Materiellen, der sich durch so manches Dichterleben zieht (man denke nur an Lessing) und den nur ein verbohrter und weltunkundiger Salontheoretiker für etwas gleichgültiges halten kann; er zeigt aber auch den Schmerz des sittlich Hochstehenden, der dem Zwange der Verhältnisse mit einem Zähneknirschen weicht, das ihn zugleich hoch darüber stellt. Die Legende hat freilich nachmals diese Empfindung des Täuflings vergessen und, weil in ihr das Bild des leichtfertigen Lebemanns allezeit Modell saß, auch diesen Taufakt lediglich als das wohlfeile Spiel eines Gewissenlosen dargestellt. Man glaubt in diesem Falle etwas von der harten Wahrheit der Geschichte an ihrem Thun zu entdecken, daß die Menschen, die fehlen, nicht bloß für

das bestraft werden, worin sie gefehlt, sondern auch für den Schein, den sie erweckt. Aber wenn heute noch ein Mann von Treitschkes Ansehen Worte schreibt, wie „auch Heine ließ sich taufen, aus verächtlichen Gründen und ohne jeden Erfolg", so kann diese Entschuldigung nicht mehr gelten, zumal gerade hier schon der erste wissenschaftliche Biograph Heines, Adolph Strodtmann, der ein Forscher von zweifelloser Rechtlichkeit war, Für und Wider so umsichtig erörtert und die dahin gehörigen Briefstellen so beweisend aufgereiht hat, daß bei einfachster Kenntnisnahme ein Irrtum gar nicht mehr möglich sein sollte. Wahr ist an jenem Satze allerdings das „ohne Erfolg", bitter wahr. Es bedarf des wohlfeilen Hohnes nicht, um die Wucht der Thatsache hervortreten zu lassen.

Man ist nur sehr ungenügend darüber unterrichtet, was Heine sich eigentlich von seinem weiteren Lebenslaufe nach glücklichem Überstehen der Promotion und erzwungenem Glaubenswechsel dachte und in welcher Form ihm zunächst die juristische Staatskarriere als Ziel vorschwebte. Im Herbst des Jahres 1825 spricht er gelegentlich von seiner Absicht, in Hamburg Advokat zu werden. Er geht auch wirklich nach Hamburg. Dann drängen neue Gedanken an litterarischen Erfolg den Entschluß wieder zurück, im Dezember ist die Advokatur „an den Nagel gehängt", und das bereits früher gelegentlich erwogene Projekt einer Habilitation an der Berliner Universität taucht wieder auf. Begrenzen wir einstweilen mit diesem Zeitpunkte unseren Abschnitt. Man sieht: in diesen forcierten Thaten des Sommers und den unklaren Herbst- und Winterplänen liegt wenig oder gar keine poetische Anregung. Und doch stammt aus dem Sommer und Herbst 1825 die gewaltige Dichtung des ersten Nordsee-Cyklus. Unmittelbare Veranlassung ist ein kurzer Aufenthalt auf Norderney im Spätsommer. Die Promotion war vorüber. Obwohl des Dichters Gesundheit in diesem Jahre besser als je war, hatte er doch, ehe irgend ein weiterer Schritt geschehen sollte, vor allem das Bedürfnis, sich eine kurze Weile wieder an einem fremden Orte individuell auszuleben, und der Onkel, den die Promotion gnädig stimmte, gewährte die Mittel zu einer Badereise. So war Heine wieder an der See, die ihm vor zwei Jahren das Fischeridyll der „Heimkehr" geschenkt. Gesunder und reifer als damals, brachte er ihr heute ein noch viel wärmeres Empfinden entgegen, und freundliche erotische Bilder, die wie ein rascher, mehr besänftigender, als aufreizender Traum an ihm vorübergaukelten, (eine schöne Frau aus Celle und eine Fürstin von Hohensolms-Lich bildeten starke Anziehungszentra) gaben seinem Denken auch in dieser Hinsicht wieder etwas positivere und, man möchte fast sagen, normalere Grundlagen. In diesen Tagen ist es geschehen, daß Heine eine neue Form gefunden hat, die seinem poetischen Wollen entsprach. Nachdem er in der ganzen letzten Zeit fast nur Prosa geschrieben, ohne noch

das rechte Gefühl des Vertrauens zu dieser erlangen zu können, (die Harzreise war noch immer nicht gedruckt, und der Autor selbst beurteilte sie mit Kälte) nachdem er bereits in der Lyrik der Bergmannslieder einen wesentlich neuen Ton versucht, der aber keinen philosophischen und humoristischen Ausbau vertragen hatte, — glückte es ihm jetzt, eine neue und außerordentlich günstige Gestalt für seine dichterische Proteusnatur zu entdecken: freie Rhythmen, wie sie einst Göthe in wenigen, übervollen Begeisterungsstunden angewandt, die dem Gedankenflüge des einsamen, neuzeitlich geformten Wandrers im Angesichte der wogenden, wechselreichen See unbehindert Raum boten. Heine hat dieses Versmaß nicht erfunden, aber so, wie er es verwertet, hat er es in einer Weise individuell belebt, daß man es in dieser Abart überhaupt nur bei ihm allein in der ganzen deutschen Litteratur studieren kann. Den Schwung ins Ungeheure, Übermenschliche, den Göthe hineingelegt, hat er aufs glücklichste mit einem frischen, erotisch-humoristischen Elemente verknüpft und in glänzender Weise das Problem gelöst, das sich schon die antike Odendichtung gestellt hatte: Ernstes und Heiteres, Großes und Kleines durch den einheitlichen, wortgewaltigen Redefluß zu einer gewissen gleichmäßigen Erhebung über das Gewöhnliche und Prosaische zu bringen.

Man hat später, nachdem dieser ältere Nordsee-Cyklus im ersten Bande der „Reisebilder" (1826) erschienen war und die höchste Bewunderung der Kenner erregt hatte, den Wert zu schmälern gesucht, indem man sagte: Heine sei bloß zufällig der erste gewesen, der dem Deutschen das Meer geschildert habe, und im Reize der Neuheit habe der Erfolg gelegen. Der Erfolg des Augenblicks beim Erscheinen eines Buches ist in der That nur zu abhängig von solchen äußerlichen Motiven. Aber der moderne Betrachter wird — frei wie er von diesen historisch gewordenen Empfindungen des Neuseins ist — den wahren Gehalt dieser Gedichte nur um so höher schätzen dürfen. Eine isolierte Stellung werden sie auch für ihn behalten, weniger, weil ihnen nur Spärliches vorauf geht, sondern mehr, weil sie keine Nachfolger gefunden haben. Ich will ein kurzes Wort über das Metrum sagen, ehe ich auf den Inhalt eingehe.

Für den Systematiker, der den ewigen Fluß der Rhythmen in Formeln zu begreifen sucht, sind diese Hymnen eine Sphinx. Er steht vor ihnen ratlos, wie der Zoologe, der von guten Arten träumt, vor den Schwämmen oder sonst einer jener regellosen Klassen lebendiger Wesen, die dem freieren Denker gerade in ihrer scheinbaren Zügellosigkeit eine Quelle tiefster Erkenntnis werden. Die Nordsee-Verse werfen nicht nur alle Rhythmen durcheinander bis zur völligen Unmöglichkeit des Skandierens, (man skandiere: „Deine Vorgängerin im Reich" I 1.) sondern sie erlauben sich auch ganz willkürliche Absätze, die jeden regelmäßigen Strophenbau vernichten. Sie wandeln mit

ganz besonderem Nachdrucke dicht an der Grenze der Prosa (man lese als Prosa: „Am blassen Meeresstrande saß ich gedankenbekümmert und einsam. Die Sonne neigte sich tiefer und warf glührote Streifen auf das Wasser, und die weißen weiten Wellen, von der Flut gedrängt, schäumten und rauschten näher und näher" I, 2), so daß ein Philologe, der ihren Text aus alter Handschrift ohne Verseinschnitte edieren sollte, sehr hart in die Bedrängnis geraten könnte, ob das wirklich gebundene Rede oder blumige Prosa sei. Dennoch hat man es mit echter und unbezweifelbarer Poesie zu thun, — Poesie im formalen Sinne als Gegensatz zur Prosa gefaßt. Abgesehen von der Belebtheit der Redeweise, die gerade bei Heine kaum noch eine strenge Sonderung beider Gebiete zuläßt (man denke an ganze Partieen des Buches Le Grand oder der Florentinischen Nächte, in denen die Prosa sich fast aller innerhalb des Verses für die Poesie gestatteter Blüten bedient), ist von dem Charakteristischen der gebundenen Rede hier nur die Basis übrig geblieben. Sie enthüllt sich eben in dem, was jener Philologe nicht mehr vor Augen hätte: dem Einschnitte, den das Zeilenende hervorbringt, der Pause, die in dieser Form rein dichterisch ist und in der Prosa nicht denkbar wäre. Man tritt hier gleichsam vor den Ur-Vers, der erst ein einziges primäres Charakteristikum seiner Gattung aufweist. Das große zweite Element, das sich aus diesem entwickelt hat und heute fast in aller Poesie gebieterisch aufdrängt: die Symmetrie, fehlt noch durchaus. Keine gleichmäßigen Pausen durch geregelte Versfüße innerhalb der Zeilen, keine vorgeschriebene, symmetrische Länge der ganzen Zeilen, keine Bande des Reimes oder der pedantisch wiederkehrenden Assonanz und Alliteration, keine regelrechte Strophenpause!

Aber in diesem scheinbaren Rückfall zum Anfänglichen, kindlich Einfachen liegt, wenn ihn ein feinfühlender Dichter im neunzehnten Jahrhundert begeht, etwas ästhetisch Hochbedeutsames. Ich habe bereits bei Gelegenheit des reinen und unreinen Endreimes darauf hingewiesen, daß Heines Lyrik ganz durchweg ein bewußter Protest gegen die Bestrebungen der Symmetriefanatiker in der Poesie ist. Die „Nordsee" ist der entscheidendste Versuch in dieser Richtung. Bis zu einer gewissen Grenze liegt ja unbezweifelbar eine edle und ästhetisch bildende Bethätigung dichterischer Kraft in der Bewältigung möglichst künstlicher symmetrischer Probleme, in der Einflechtung des flüssigen Gedankens in die verwickelte Maschine etwa der Stanze oder eines anderen, ähnlichen Metrums. Aber es ist meine feste Überzeugung, daß wir — ganz wie in der bildenden Kunst — auch in der Poesie uns einem fortgeschrittenen Zeitpunkte nähern, wo die schillernde und scheinbar alle Sinne so unendlich befriedigende Vollendung des symmetrischen Formenbaues unserem reiferen Gefühle keineswegs mehr entspricht. Die Symmetrie einer sogenannten „reinen" Strophe mit ge-

nau entsprechendem Metrum der Zeilen, genau abgezählter Silbenharmonie und auch im Vokal absolut richtigen Reimen wird uns alsdann höchstwahrscheinlich genau so zopfig und erzwungen erscheinen, wie heute eine jener steifen Gartenanlagen älteren Schlages, die der Natur einen geistigen Stempel aufdrücken wollten und damit eben ihren wahren Zauber, die unerschöpfliche Manichfaltigkeit, zerstörten. Es mag kühn erscheinen, von den noch in weite Ferne gerückten Pfaden einer kommenden Poesie zu reden. Der Ästhetiker steht diesen Dingen, die erst die Praxis des Genies ausführen soll, durchaus nur unsicher vorahnend gegenüber. Aber ich halte es für berechtigt, Vermutungen auszusprechen, die, wie immer ihr Wert sein mag, jedenfalls den Vorzug haben, auch der lyrischen Poesie noch einen unendlichen Entwicklungsgang zu prophezeihen im Gegensatze zu den Ansichten jener gemütlichen Geister, die das alte Testament von Schiller und Göthe oder gar das noch ältere des klassischen Altertums für das endgültige Wort Gottes halten und nicht begreifen, daß dort eitel Prophetenstimmen ertönen, die doch erst auf ein Größeres, das da kommen soll, hinweisen.

Wie die Wurzeln des Fortschrittes in der Welt und das Extrem des Alten sich fast stets noch zeitlich als Parallelen darstellen, so ist es auch kein leerer Zufall, daß nach der großen, inhaltsreichen Epoche von Weimar zwei so grundverschiedene Poeten auftraten, wie Platen und Heine. Die Platensche Dichtung ist der Triumph des Symmetrischen. Mit der Kraft des Mannes, der auf einer ungeheuren Tradition steht und der seine Muttersprache lexikalisch und grammatisch ausgezeichnet inne hat, wiederholt er in letzterer selbst die kühnsten Verschnörkelungen fremder Sprachen auf symmetrischem Gebiete, — die Versmaße der Alten, bei denen die Trennung von Wort- und Versaccent schon früh der Scheidung von Gedanke und Form Thür und Thor geöffnet und die unbegrenzteste metrische Einseitigkeit angebahnt hatte, — und die Wunderblüten des Orients, wo der Reim vielfach schon jenen letzten, früher erwähnten Weg, der die Symmetrie krönt, eingeschlagen hatte und ganz identisch geworden war. Mit Platen (und Rückert, bei dem aber immerhin das Recht des Übersetzers den Standpunkt verrückte) hatte die deutsche Sprache den Beweis geliefert, daß ihr keine Pyramide zu steil und keine linguistische Konstruktionsaufgabe zu schwer sei, man durfte nach diesen Proben das Zugeständnis verlangen, daß, wenn jemals diese symmetrischen Kunststücke für poetische Götzenbilder erklärt und gestürzt werden sollten, jedenfalls dem Deutschen nicht das Gefühl technischer Unfähigkeit dazu die Axt in die Hand gedrängt habe. Die Reaktion aber bahnte sich um dieselbe Zeit schon an mit Heine. Heine ging vom deutschen Volksliede aus. Das deutsche Volkslied lieferte den klarsten Beweis, daß denkbar wirksamste Poesie aller jener Wunderdinge entbehren und mit ein paar kleinsten Überbleibseln von symmetrischer Technik: ein-

fachen Strophen und sehr lässig behandeltem Reim, der oft bloß noch ein Anklang war, das Vollkommenste leisten konnte. Übereinstimmung des Metrums mit dem Gedanken ohne ein selbständiges, den Leser als solches ablenkendes und neben dem sinnlichen Bilde, welches der Gedanke gibt, noch durch unabhängigen symmetrischen Reiz wirkendes Leben der Form: das ist Heines Programm in den früher behandelten Teilen des Buches der Lieder gewesen. Immerhin hatte er das Symmetrische nach dem Vorbilde des Volksliedes dort noch merkbar mit anklingen lassen und den Reim, obwohl zwanglos, sowie die Vierzahl der Strophenzeilen beibehalten. Die „Nordsee" geht auch darüber hinaus. Ich sehe in ihr rein formal eine Art prophetischer Dichtung. Wir sind ein halbes Jahrhundert lang, das seither verflossen, kaum weiter, kaum nur wieder so weit gekommen. Doch das liegt nicht an der Unmöglichkeit des Fortschrittes, sondern an der zufälligen historischen Einbiegung einer Kurve in der Lyrik, die geboten war durch einseitige, rapide Vorwärtsentwicklung der Prosadichtung des Romans. Der erste große Lyriker, den die Zukunft wieder haben wird, muß unbehindert durch die Zeitspanne, die möglicherweise bis dahin noch beträchtlich gewachsen, an Heines Versuche anknüpfen. Charakteristisch ist mir dabei, wie stark so mancher schaffende Geist in der Zwischenzeit, den die Praxis fast in die neue Bahn getrieben, theoretisch seinen eigenen Instinkt mißverstanden hat. Woher das Auftauchen des altdeutschen Stabreims in unseren modernen Tagen, die Experimente von Richard Wagner und Wilhelm Jordan? In dem wüsten, aber genialen Kopfe des Musikers, der sich in seinem Fache gegen den symmetrischen Zwang so gewaltig empört und darin gewiß etwas vom Zuge der neuen Zeit, etwas von der Musik der Zukunft, verspürt hat, lebte auch poetisch eine unklare Ahnung, daß die älteren Formen auseinander gingen, daß die Stunde ein Neues fordere. Persönlich mag er sogar gerade von Heine mehr beeinflußt gewesen sein, als man weiß. Aber er so gut, wie der gelehrte Kenner der alten und neuen Poesie, Wilhelm Jordan, gab dem unglücklichen Hange, zu dem wir Deutschen besonders stark neigen, nach, daß er sich das glücklich erfaßte Neue erst wieder in eine uralte Wickelschnur drehen mußte, um sich selbst ehrlich dabei vorzukommen, und so ist es geschehen, daß die, welche dem asymmetrischen Fortschritte wenigstens im dunklen Proben am nächsten gekommen waren, nebenher sich mit dem sinnlosesten aller symmetrischen Zwangsmittel, der rein formalen, vom Inhalte unberührten Alliteration, selbst wieder die Hände binden konnten.

Wer mich verstanden hat, weiß, daß ich mit diesem freien Worte nicht der zukünftigen „Formlosigkeit" Vorschub leisten will. Fortschritt des metrischen Gefühls über gewisse, liebgewordene Schranken hinaus bedeutet nicht die Beseitigung aller Schranken. Die nähere Betrachtung gerade dieser Heineschen freien Rythmen, in denen ich — nicht

die Erfüllung, — aber einen Keim der Zukunft erblicke, mag jedem deutlich genug zeigen, wie die Poesie, je freier sie wird, desto strenger gehandhabt werden will und desto schwerer wird. Das Virtuosentum auf dem Trapez wird einem ernsten, gedankentiefen Bühnenspiel weichen, nicht einem internationalen Dilettantismus, wenn wirklich einmal ein großer Fortschritt hier anknüpft.

Daß derartige Erwägungen andererseits nicht lauter Dinge aus Heine herauslesen, an die er selbst beim Dichten nicht gedacht, läßt sich durch eine Menge von Einzelheiten belegen. Er ging, soweit ein neuschaffender Genius das vermag, mit klarem Bewußtsein zu diesem metrischen Versuche über. Wir besitzen noch eine Reihe von Aufzeichnungen über Heines Anschauungen von Metrik gerade aus der zweiten Göttinger Zeit, die ein Studiengenosse, Eduard Wedekind, nach Gesprächen mit dem jungen Dichter in seinem Tagebuche niedergelegt. Sie geben im Verein mit mancher sonst überlieferten Anekdote oder Briefstelle gute Fingerzeige. Wedekind gehört litterargeschichtlich in jene Klasse, für die Eckermann typisch ist. Was er gibt, sind Aussprüche des Moments, und er verbrämt sie mit seiner kleinen Weisheit. Aber für unseren Fall ist der Augenblick gerade wertvoll, denn er spiegelt die Stimmung, die der „Nordsee" voraufging. „Manchmal" sagt da Heine auf einem solchen Notizblättchen vom Sommer 1824 „kann man recht gut vorher über die Form nachdenken, weil sie kein bloßes Vehikel, sondern ihrerseits auch produktiv sein soll. Worin bei den Alten der eigentliche metrische Witz liegt, das habe ich bis jetzt noch nicht herausbringen können. Die antiken Versmaße sagen mir für die deutsche Sprache gar nicht zu, z. B. die Hexameter. Selbst wenn sie ganz richtig und vortrefflich gebaut sind, so daß nichts daran auszusetzen ist, gefallen sie mir doch nicht; nur einige Ausnahmen giebt es, und das sind gerade nicht die besten, z. B. Goethes römische Elegien. Schlegel sagte mir, Goethe habe ihm seine Manuskripte vorgelesen, und er (Schlegel) habe ihn auf manchen Verstoß in der Versifikation aufmerksam gemacht; aber Goethe habe dann in der Regel gesagt, er sehe wohl, daß das nicht ganz richtig sei, aber er möge es doch nicht ändern, weil es ihm so besser gefalle, als das Richtigere. Worin liegt das nun?"

Wedekind-Eckermann beantwortet die Schlußfrage mit einer allgemeinen Phrase vom Geiste der deutschen Sprache. In Wahrheit war es der Widerstand des immer freier sich losringenden dichterischen Genius gegen die veraltende Kunstform der reinen Symmetrie.

Nach dem Zwange des Silbenzählens machte sich dann sehr bald der Zwang des Reimes geltend. Heine hatte das feinste Gefühl für den Metallklang des Reimes, wenn er gut war, das Geklapper, wenn er schlecht war, wie in dem doppelten E-Laut von leben — streben, gehen — stehen. Wedekind bezeugt auch das. Aber er fing schließlich

an, mit der Form zu ringen unter dem Gesichtspunkte, ob man nicht überhaupt den Reim meiden könne. Schon das herrliche vorletzte Gedicht der Heimkehr:

„Der Tod, das ist die kühle Nacht"

ist charakteristisch sowohl für das Bestreben nach ganz freier Behandlung der Versfüße, wie nach teilweiser Auflösung des Reimes. Noch merkwürdiger sind die Gedichte 7 und 9 im ersten Cyklus der „Nordsee" selbst.

„Meeresstille! Ihre Strahlen
Wirft die Sonne auf das Wasser,
Und im wogenden Geschmeide
Zieht das Schiff die grünen Furchen."

Hier (I, 9) ist einfacher Trochäenrhythmus mit lauter weiblichen Zeilenenden und scharf abgeteilten vierzeiligen Strophen. Aber der Reim fehlt. Viel mehr kommt das symmetrische Gefüge in Fluß in I, 7. Drei Strophen haben sehr freien Jamben — Trochäen — Daktylen — Anapästenrhythmus, dann folgen zehn mit glatten Trochäen. Das dritte Stück ist ganz frei gefügt, wie die eigentlichen Nordseerhythmen. Das vierte bilden acht fünffüßige Jamben, die zwei vierzeilige Strophen darstellen, die erste mit wechselnder weiblicher und männlicher Endung, die zweite durchaus mit weiblicher, in beiden 1:2 und 3:4 mit annähernder Schlußassonanz, aber ohne Reim.

Hier ist also gewissermaßen ein Potpourri aus den einfachsten symmetrischen Formen mit bereits ganz erfolgter Vernachlässigung des Reimes hergestellt, aber es ist auf diesem Wege keine erfolgreiche Neuerung erzielt. Dieselbe bahnt sich erst an in den ganz aus den Banden der Strophen- und Verseinheit gelösten Rhythmen der übrigen Gesänge des Cyklus, die das Trümmerwerk des Symmetrischen mit gewaltiger Kraft zusammenschweißen zu einer höheren poetischen Einheit. Das Metrische verschmilzt hier für den Hörer gänzlich mit dem Inhalte und kann nur noch im engsten Zusammenhange mit diesem erfaßt werden; ein allgemeines Schema gibt es nicht mehr, der Gedanke läßt in jedem einzelnen Falle eine nur hier gültige und nirgendwo sonst gerechtfertigte Originalform entstehen. Ein Korrektivmittel für die Einheit und Knappheit des Gedankens, wie es vorgeschriebene Verslänge, Strophenbau und Reim in der älteren Poesie darboten, kann die Form bei solcher Behandlung selbstverständlich nicht mehr sein. Schweift der Inhalt ins Regellose, so zerschwimmt auch die Form im Weiten, wird der Gedanke platt, so kann die äußere Gestalt ihn nicht retten.

Hier liegt die Gefahr des freien Rhythmus. Aber eben diese Gefahr ist für Heine nicht vorhanden, weil er sie erkannt hat und vermeidet.

Je freier der Rhythmus, — desto schärfer und logisch fester der

leitende Gedanke: diesen obersten Grundsatz kann man in seiner Erfüllung leicht durch die sämtlichen Bilder des Cyklus verfolgen. Trotz aller Arabesken, trotz des scheinbar unbegrenzten Spieles ausmalender Pinselstriche läßt sich der Grundgedanke in jedem abgeschlossenen Gedichte mit einem einzigen Satze rund wiedergeben.

„Krönung" ist der Prolog. Der Dichter bringt seiner Herzenskönigin seine Lieder dar. Gleich am ersten Beispiele zeigt sich noch eine zweite Erscheinung: der epigrammatische Schluß. Auch ihn bedingt, wenn schon Heine ihm ohnehin zuneigt, noch besonders diese Uferlosigkeit der Form. Schärfer als sonst muß das Ende betont werden, und da das Metrum kein Mittel leiht, muß der Gedanke auch hier alles thun. Das „Deine Vorgängerin im Reich" bleibt dabei wenigstens im Rahmen des Ganzen. Wir werden Fälle kennen lernen, wo die epigrammatische Spitze so scharf die Reihe der auf und ab wogenden Rhythmen und Bilder eingrenzt, daß sie wie eine zuklappende Barriere davor fliegt und, wenn ein etwas philosophisch angehauchter Ausdruck erlaubt ist, das Recht des freien Gedankens bethätigt, sich selbst auszudenken und abzuschließen, sei es auch durch einen Gewaltakt.

„Abenddämmerung" entwickelt den Gedanken: „Das Murmeln des Meeres gemahnt mich an alte Märchen, die ich in der Jugend vernommen". Daraus ergibt sich das Bild der erzählenden Kinder, das in einem besonders anregenden Momente — bei den mondbeglänzten Rosengesichtern der Mädchen — festgestellt wird, wie etwa die vorher wechselnde Schattenreihe einer Laterna Magika plötzlich, im Augenblicke glücklich erreichter Deutlichkeit, infolge von Niedersetzen des Apparates unbeweglich auf der weißen Wandfläche stehen bleibt.

„Sonnenuntergang" erzählt die Sage von Sonne und Mond; die Nutzanwendung auf den Menschen gibt den Abschluß.

„Die Nacht am Strande" schildert ein erotisches Abenteuer mit engem Anklang an das Fischeridyll der „Heimkehr". Obgleich es nicht gesagt wird, glaubt man unwillkürlich am Ende die Thür hinter dem eintretenden Wandrer, die während seiner Begrüßungsrede noch offen stand und das Mädchen erkennen ließ, sich schließen zu sehen, ohne daß man ein Bedürfnis verspürt, noch mehr zu erlauschen, da der Rest unzweifelhaft nicht mehr als vier Augen verträgt. Vielleicht ist kein einziges Gedicht unter dem ganzen Cyklus der Nordseebilder, das an packendem Zauber diesem gleich käme. Die scherzhafte Wendung der letzten Zeilen ist so liebenswürdig eingeflochten, daß ich den Menschen suchen möchte, der hieran Anstoß nehmen sollte. Man kann dieses Gedicht so oft lesen, wie man will: es fesselt stets von Neuem. Und doch ist es fast vermessen, unter diesen Seebildern eins als das beste zu bezeichnen, denn jedes ist in seiner Art vollendet. Gleich das nächste: „Poseidon", ist vielleicht grausamer in der Tendenz, aber darum doch ein Meisterwerk.

Der moderne Mensch, der sich an den riesigen Sagengestalten der Vorzeit emporrankt, bis er träumt, selbst ein götterverfolgter Riese zu sein, — die Vision des höhnenden Gottes, der ihn an seine nachgeborene Winzigkeit gemahnt, — und die folgende Reaktion in den Gefühlen des Gestürzten, die ihn in der eben noch verherrlichten Meertochter ein plumpes Fischweib sehen läßt: drei Bilder von schneidender Wahrheit. Wir leben uns ein in das vergangene Große, bis wir uns eins damit glauben, — ein Zufall lehrt uns den unermeßlichen trennenden Abstand, — und in jähem Wechsel zeugt unsere gekränkte Eigenliebe den bösen Zweifel auch an der Größe des Andern von dem Momente ab, wo es größer sein soll, als wir. Die ganze Tragödie des vertrauenden Idealismus, des Machtwortes von der ewigen Trennung von Ideal und Erfüllung und der Skepsis, die das Ideal anzweifelt, liegt darin. Wer freilich dem Dichter diese Tiefe nicht gönnt, der wird nie begreifen können, warum Amphitrite am Ende ein „plumpes Fischweib" unter den „dummen Töchtern des Nereus" wird für denselben, der vorher

„. . . . . las das Lied vom Odysseus,
Das alte, das ewig junge Lied,
Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
Mir freudig entgegenstieg
Der Atem der Götter,
Und der leuchtende Menschenfrühling,
Und der blühende Himmel von Hellas."

Schließlich konnte auch dieser Gedanke an die menschliche Beschränktheit den Dichter an dieser Stelle nicht lange fesseln, denn im Angesichte des Meeres gewann sein Genius wirklich auf Stunden etwas titanenhaftes. Wie übergewaltig schäumt die Kraft in der Liebeserklärung an Agnes! (I, 6.) Man ahnt, daß eine Faustdichtung aus solchen Stunden den besten Stellen der Goetheschen nichts nachgegeben hätte. Die Träumereien „Nachts in der Kajüte" treten notwendig dahinter zurück, obwohl die Ossianische Phantasie gegen den Schluß hin, allein betrachtet, von wunderbarer Wirkung ist. Es mag gelegentlich hier die Thatsache erwähnt sein, daß Heine am 14. Dezember 1825 an Moser schreibt: „Vor Kurzem habe ich den Werther gelesen". Im Sommer 24, als Wedekind mit ihm verkehrte, hatte er das Buch von diesem entleihen wollen, um es zu lesen, hatte es aber unterlassen, weil seine nervöse Natur die heftige Aufregung scheute. Der Zug ist charakteristisch bis auf das Entleihen; eine eigene Bibliothek hat dieser ewige Wandervogel nie besessen, und es kommt vor, daß er einen Bekannten brieflich um „ein neues Testament" bittet.

Die großartige Schilderung des „Sturmes" legte die Gefahr besonders nahe, daß die wild erregten Rhythmen keinen Abschluß finden

möchten. Sie ist aufs glücklichste abgewendet durch das plötzliche Auftauchen der Stimme der Geliebten im Windgeheul, und zwischen das Toben der Elemente schiebt sich als feste, unerschütterliche Vision das Erinnerungsbild in der Brust des Seefahrenden. Nach diesem gewaltsamen Hemmen der metrischen Brandung folgt dann das dem gleichen Stoffe entlehnte Kontrastbild „Meeresstille". Während im Sturme nur noch der Zauber eines mächtigen erotischen Gefühles im stande war, das furchterweckende Bild zu durchbrechen, zwingt die allgemeine Stille der Natur den Träumenden, auch das Kleinste, die Tragikomik des flüchtigen Momentes, wahrzunehmen: den „beteerten Schiffsjung", der einen Häring gestohlen, das Fischlein, das mit dem Schwänzchen plätschert und von der Möve gefressen wird.

Die drei letzten Gesänge kann man mit einer gewissen Berechtigung als Ganzes fassen, als Trilogie mit einem wiederholten Stimmungswechsel, der aber im Banne einer einzigen, zusammenhängenden Gedankenwelle steht.

Es gibt kein zweites Beispiel, in dem sich Heines ganze psychologische Entwicklung so erschöpfend wiederspiegelte. Zuerst — im „Seegespenst" — die süß-wehmütige Träumerei der Romantik, in deren weichen Schatten das allgemeine Traumbild des Alten, der verklungenen Sagenzeit fast unmerklich übergeht in das individuelle des Sehnens nach einem verlorenen Liebesideal, einer schattenhaften Frauengestalt. Der Traum wird plastischer und plastischer, bis endlich der lebendige Mensch sich persönlich hinein mischen, den Schatten leiblich umarmen will. In diesem Momente reißt der Schleier, die Wirklichkeit — der Kapitän mit seinem „Doktor, sind Sie des Teufels?" — platzt jäh dazwischen. Es ist ein regelrechtes Erwachen, in jedem Zuge analog der echten Durchbrechung der Visionen eines schlafenden Menschen, die auch im Augenblicke höchster Annäherung an die Wirklichkeit, wie jeder an sich beobachten kann, jäh zerfließen. Aber mag der Leser auch den Wechsel unbehaglich empfinden: für den Dichter liegt in dem Erwachen doch eine Art von Befreiung. Das Bewußtsein, wieder im Einklang mit der Wirklichkeit zu sein, erhebt ihn. So folgt mit konsequenter Weiterentwicklung das klare, bewußtseinsfrohe Gedicht „Reinigung". Der Spuk — und sei er noch so süß — ist fort, und vor dem Auge des Wachenden liegt ein guter Ersatz, das prächtige Weltmeer,

„Und es jauchzt die befreite Seele."

Das erhabene Bild „Frieden" ist der Triumph der selbstbewußten, begeisterten Phantasie, die nicht mehr in unklaren Träumen bei dem Vergangenen und Individuellen weilt, sondern in hehrem Bilde eine beseligte, friedensreiche Zukunftswelt schaut, das echte Ideal des aufstrebenden Dichters der modernen Zeit, der die Romantik überwunden

hat und das Ideale im allgemein Menschlichen, der versöhnenden Weltliebe, sieht. Den Traum der Romantik durchbrach jäh, mit einem Kontrast, der lächerlich wurde, die Wirklichkeit. Das Verklungene ließ sich nicht neu zur Wahrheit machen, der lebendige, nachgeborene Mensch, der am Bord eines modernen Schiffes lehnte, konnte sich nicht hinabstürzen zu den versunkenen Schatten. Aber auch die bewußte Zukunftsphantasie, je strahlender, je wirklicher sie emporwächst nnd Farbe und Namen gewinnt: — sie entfernt sich notwendig in umgekehrter Linie ebenfalls von der lebendigen, schlechteren Gegenwart, und indem der Sinnende den Namen „Jesus Christus" ausspricht, tritt aus demselben Bewußtsein, mit dem er sein helles Phantasiegebilde erzeugt, eine zweite Stimme, die an den Mißbrauch mahnt, den heute noch in kleinerer Seele dieser Name, wie der Stand der Dinge nun einmal ist, unverzüglich hervorrufen würde. So erklärt sich die letzte Wendung, die der logische Denkprozeß nimmt, das Bild des süßlichen Pfaffen, das vor die strahlende Gestalt des idealen Christus tritt. Die Dissonanz bleibt, obwohl jeder fühlt, wie das große Bild das kleine totschlägt. Aber die psychologische Wahrheit der Gedankenfolge kann nicht bestritten werden. Der moderne Mensch, wenn er ehrlich ist, muß so denken, die Kette von der Romantik der Vergangenheit zum Ideal der Zukunft stößt notwendig zweimal hart auf die gegenwärtige Wirklichkeit. Gleichwohl wird jeder Verständige fühlen, daß in der Komik des „Doktor, sind Sie des Teufels" ein vernichtendes Urteil über die erste Träumerei gesprochen ist, während das Kontrastbild des Pfaffen nichts sagt, als: wir sind noch nicht so weit, und ehe wir zum wahrhaft idealen Standpunkte kommen, muß diese Sorte angeblicher Hüter des Ideals verschwinden. So wird die Schärfe der Dissonanz doch im Hinblick auf das Ganze wesentlich gemildert, und aus diesem Grunde zumeist scheint es mir geboten, diese drei letzten Stücke des Cyklus als Trilogie zu fassen. Willkürliches Herausreißen aus dem Zusammenhange wird andererseits stets die nötige Basis liefern, um auch hier ein unwissendes Publikum mit der unwahren Bemerkung abzufinden, daß Heine das Erhabene des Christusbildes bloß gedichtet habe, um es hinterher durch einen sinnlosen Witz in den Kot zu ziehen. Es läuft das ungefähr darauf hinaus, wie wenn einer sagen wollte: Göthe habe den Faust nur gedichtet, um in der Gretchentragödie seine Vorliebe für Mädchenverführung zu bethätigen.*) Aber auch mancher ernstere und wohlwollende Kritiker ist außer stande gewesen, Heine

*) Im „Buche der Lieder" hat Heine selbst dem Ansturm der zeitgenössischen Kritik durch Weglassen des ganzen Absatzes von „Hättest du doch dies Traumbild ersonnen" an scheinbar Recht gegeben. Zugestanden, daß wir das Liederbuch unter dem Gesichtspunkte eines mit Goldschnitt gebundenen Erbauungsbuches für zarte Seelen auffassen, mag dieses Zurückweichen gelten. Als philosophische, faustische Dichtung aber, die sich an ein denkendes Geschlecht

hier zu begreifen. Als Strodtmann zum erstenmale mit seiner Biographie des Dichters den Feldzug gegen die Legende ermöglicht, fühlte Julian Schmidt das Bedürfnis, Heine in einer zusammenfassenden Charakteristik nach Kräften gerecht zu werden (1869—1870).

Es ist Wahres und Irrtümliches in bunter Mischung, was er gibt; die Lust am Konstruieren hat im Guten wie in der Schwäche etwas von Heines eigener Art, wenn er Persönlichkeiten schildert; aber der kritische Kopf ist zu fein und zu ehrlich in seinem Empfinden, um in den rohen Chor der unwissenden Zeloten einzustimmen. Schmidt hat Heines Verhältnis zum Christentum besprochen, und das führt ihn auf das Bild des Messias in unserer Stelle. Dann fährt er fort — und der Ausdruck des Ganzen ist so charakteristisch, daß man dabei verweilen muß —: „Nun hat sich der Dichter nicht erwehren können, dieser Ode einen Zusatz hinzuzufügen: wenn ein anderer sie gedichtet, wäre der Hofratstitel und hundert Thaler Zulage die unausbleibliche Folge gewesen Zunächst fällt, auch poetisch betrachtet, die Gemeinheit dieses Gedankensprungs aus der Sphäre der Romantik in die Kaufmannswelt auf; aber auch hier, glaube ich, ist Heine besser als seine Maske: es kommt ihm nicht sowohl auf den Hofratstitel und die hundert Thaler Zulage an, als daß er den Christen beneidet, der diese Gesinnung laut und offen verkünden darf, während man sie ihm wahrscheinlich als einen Abfall verargen und an seine Unbefangenheit nicht glauben wird."

Das ist nun so milde gesagt, wie möglich, und klingt ausgezeichnet. Weit entfernt, zu eifern, sucht Schmidt sogar zu erklären, zu entschuldigen. Und doch ist im Grunde genommen jede Zeile eine Verkehrtheit. Der Kritiker rügt die „Gemeinheit des Gedankensprungs" — „auch poetisch betrachtet". Man erinnere sich vergleichend an die Stelle im Faust, wo unmittelbar hinter dem erhabenen Glaubensbekenntnisse, das Faust vor Gretchen ablegt, Mephisto auftritt und die bekannten Glossen über die Frömmigkeit der Weiber macht. Ist unter den kompetenten Beurteilern Göthes schon einmal der Mann erstanden, der hier von einer „Gemeinheit des Gedankensprungs" gesprochen hat? Allerdings sind hier zwei verschiedene Figuren, Faust und Mephisto. Aber beide sind doch eins im Kopfe des Dichters und nur verschiedene Seiten desselben Gedankenzentrums; im Denken Göthes hätte immerhin der „Gedankensprung" seine volle „Gemeinheit" bewahrt, wenn jemand an dergleichen dächte. Gewiß hat ein solcher Wechsel der Stimmung, der plötzlich den Revers der Goldmünze zeigt, für den bequemen Leser etwas Beunruhigendes. Ihn erfreut das eine, und

---

wendet, muß die „Nordsee" notwendig durch den Wegfall der Stelle denselben Verlust erleiden, den man Göthes Faust durch Weglassen der gesalzensten Reden Mephistos anthäte. Und wer hätte den Mut der prüden Feigheit, letzteres zu wagen!

er will gar nicht hören, daß der Dichter auch noch ein anderes kennt. Aber der Dichter kann doch darum nicht auch klein und bequem werden. Er geht seinen großen Weg und thut, was er muß, so daß man sagen kann: gerade in diesem mächtigen Ruck, diesem jähen Hinauswachsen des fortschreitenden Gedankens aus einer Stimmung in die andere liegt das Gegenteil des Gemeinen: das Dämonische, Übergewöhnliche des poetischen Genius. Das gerade ist die stolze Macht des Dichters von Rang, das Doppelte zu begreifen, den Kontrast von Ideal und Erfüllung. Wer das nicht vertragen kann, für den gibt es ja Besseres als Shakespeare oder Göthe oder Heine; die Welt wimmelt von ergötzlichen Romanen, harmlosen Operetten und sanfter Lyrik, die ihm genug thun. Zur echten, fortwachsenden Kunst aber verhält sich solcher niedrige, unter der Schere des Zeitgeschmackes zugestutzte Buchs, wie die heiteren, bunt illustrierten Schmetterlings- und Käferbücher, die man aufgeweckten Knaben zu Weihnachten schenkt, zu der wahren Naturwissenschaft. Vollends unglücklich ist die Zurückführung des Überganges zu dem bezahlten Prediger bei Schmidt auf das rein Subjektive. Man kann nicht schlagender die Klippe aufweisen, an der eine gewisse Sorte ästhetischer Betrachtung, die stets das kleine Individuum des Dichters heraushebt, notwendig scheitert. Nach Schmidt hat sich Heine, als er den Messiastraum gedichtet hatte, gesagt: „Mich, Heinrich Heine, Dr. juris auf Norderney, der eben noch Jude war, wird man lästern, weil ich so etwas sage; ein Pastor in Amt und Würden bekäme blankes Geld dafür". In Wahrheit ist der Gegensatz gar nicht: getaufter Jude und besoldeter Pfarrer; das trägt erst die Kritik hinein, die aus allgemeinen Anschauungen über Heines Charakter echt hegelisch den besonderen Fall sich zurechtrückt bis zur Unwahrheit. Die Pole sind: freier Dichtergeist, dem das Wort „Jesus Christus" ein symbolisches ist, womit er eine ewige Idee bezeichnet, deren Erfüllung erst in weiter Ferne aufdämmert, aber seinem voreilenden Blicke schon Gestalt annimmt, — und beschränkter, in den engen Zeitrahmen gesperrter Philister, dem „Jesus Christus" nicht ein Symbol, sondern gleichsam der bestimmte Titel eines Registers ist, ein Arbeitspensum, für das er Geld bezieht und das, um mit Schmidt zu reden, für ihn durchaus der realen Kaufmannswelt angehört und nicht mehr und nicht minder „Symbol" oder „Idee" ist, als es schließlich eine Banknote auch sein darf. Im anderen Falle ist es meine feste Überzeugung, daß kein Mensch in unseren Tagen mehr an der Lektüre des ganzen Gedichtes den geringsten Gefallen finden würde, denn der erste Kontrast hätte gar nichts Typisches, sondern nur veraltend Individuelles, was uns nach fünfzig Jahren absolut nichts mehr anginge, so wenig Mephisto unser Interesse erwecken könnte, wenn unsere ganze Betrachtung erschöpft wäre in der biographischen Fußnote, daß dieser oder jener Freund Göthes, etwa Merck, dabei Modell gesessen. Ich

hoffe damit gezeigt zu haben, wie der einzelne Fall entscheidend wird für das Ganze, womit ein so langes Verweilen entschuldigt sein mag. Ich wende mich nach diesem dem zweiten Cyklus der Nordseebilder zu, der — durch eine Zeitspanne vom ersten getrennt — die Pflicht einer gesonderten Betrachtung auferlegt.

VII.

Heine an Immermann am 14. Oktober 1826: „Ich verließ Göttingen, suchte in Hamburg ein Unterkommen, fand aber nichts als Feinde, Verklatschung und Ärger, gab aus Gegentrotz den ersten Teil der „Reisebilder" heraus, reiste zum zweiten Male nach dem Norderneyer Seebad, schwamm und kreuzte verdrießlich auf der Nordsee herum, und bin vor drei Wochen hier im Schoße meiner Familie zurückgekehrt, bedeutend gesunder, aber noch immer krank, kirchhofruhig, und in der Absicht, einige Monate oder so lange hier zu bleiben, bis die Langeweile mich forttreibt. Aber, was kein Mensch weiß, und was ich bloß Ihnen sage — und was Sie keinem Menschen wiedersagen dürfen — das ist mein Plan, mein wiedergefaßter Plan, Deutschland auf immer zu verlassen, nachdem ich diesen Winter noch einige Zeit in Hamburg verweilt, wo ich den zweiten Teil der „Reisebilder" alsdann drucken lasse. Von da soll es zur See nach Amsterdam gehen, und von da nach Paris. .... Varnhagens .... werde ich jenen Reiseplan nicht verhehlen; hat ja Varnhagen selbst ihn veranlaßt durch seinen Rat. Sonst heißt es noch immer unter meinen Freunden, ich käme nach Berlin, um dort zu lesen."

Diese Briefstelle sagt fast alles, was biographisch zwischen dem ersten und zweiten Nordseecyklus zu verzeichnen ist. Ich zitiere sonst ungern aus Heines Briefen, obwohl die bis 1876 bekannt gewordenen in einer guten Ausgabe von Strodtmann vorliegen und die Zahl der überhaupt erhaltenen nicht klein ist. Jedermann — mit Ausnahme einiger Herausgeber von Briefwechseln berühmter Leute — kennt das Vergängliche und Wechselnde solcher Notizen, die durch Persönlichkeit und Achtung dessen, an den sie gerade gerichtet waren, unablässig beeinflußt sind. Speziell der Heinesche Briefwechsel ist, abgesehen von einer beschränkten Anzahl wirklicher Perlen, durch das Fixieren einer Masse von höchst gleichgültigen Kleinkämpfen des Alltagslebens, die alle Mithandelnden unzweifelhaft schon am nächsten Tage vergessen hatten, ausgezeichnet. Der denkende Beobachter kann schließlich auch aus dem Papierkorbe lernen, aber wörtliches Ausschreiben von Stellen ist jederzeit sehr gewagt und gibt einigen Biographien, die wir über

Heine besitzen, das fatale Ansehen einer ungleichen Mosaikarbeit, die Topfscherben mit geschliffenen Halbedelsteinen und dünne Stiftchen mit schweren Marmorplatten vermischt. Der angeführte Passus bildet eine Ausnahme.

Seit den ersten Tagen des November, der auf die heiteren Wochen von Norderney gefolgt war (1825), weilte Heine wieder in Hamburg. Wie die Briefstelle kurz meldet, bleibt er dort bis zum Sommer 1826, geht in diesem Sommer zum zweiten Male ins Seebad nach Norderney und von da nach Lüneburg. Eine Fortentwicklung nach der Seite eines festen Lebenszieles im kaufmännischen Sinne ist darin nicht enthalten. Obwohl er jetzt Christ und Doktor juris ist, kommt es doch weder zu einer Advokatur in Hamburg, noch zur Habilitation in Berlin. Als Hintergedanke, um der Hamburger Misere zu entrinnen, taucht dagegen schon unklar das Projekt einer Übersiedelung nach Paris auf. Peinlich genug mögen diese Hamburger Monate — fast ein Jahr — gewesen sein. „Verdammtes Hamburg" heißt gleich zu Anfang ein Briefdatum. Man kann sich denken und kann es entschuldigen, daß der Onkel und sein Troß liebender Anverwandter nicht mit besonderem Wohlgefallen den Doktor Heine ebenso friedlich ohne Amt weiter leben und — nach ihrer Ansicht höchst wertlose — Bücher drucken sahen („Hätte der dumme Junge was gelernt, so brauchte er nicht zu schreiben Bücher!" lautet eines der goldenen Worte, die dem Onkel von der Fama in den Mund gelegt werden!), wie den verunglückten Kaufmann und bummelnden Studiosus Heine. Aber in dieser langen Zeit persönlicher Berührung am gleichen Orte, wo jeder Groschen, den der Neffe bekam, in seinem Verbleiben noch Gegenstand der Verwandtenkritik war, scheinen doch Intriguen ganz besonders häßlicher Art gespielt zu haben. Heine hatte gewisse persönliche Neigungen, die den Biographen sonst wenig angehen und denen, mehr oder minder, die großen Männer unserer poetischen Litteratur in Zeiten der Langeweile und der ungestillten Sehnsucht nach wildem Ausleben der Sinne alle unterworfen gewesen sind. Er regte sich hin und wieder gern beim Spiel auf, und der Dichter so wilder Liebeslieder, die sich nicht auf einsamen Mondscheinpromenaden aus den Fingern saugen lassen, konnte schwerlich ein moralischer Charakter im Philistersinne bleiben, so lange er als unstäter Junggeselle die heiße Welt durchwanderte. Wirkliche Verwickelungen ernster Art hat das Spielen, so weit man es verfolgen kann, niemals nach sich gezogen, und es wird hier gewesen sein, wie beim Anpumpen der Freunde: auf den ersten Anblick scheint der Briefwechsel fast von nichts anderem zu handeln; sieht man näher zu, so sind es lumpig kleine Summen, und selbst diese werden allemal wiedergezahlt. Im Punkte des freien erotischen Lebens aber ist zu allererst daran zu erinnern, daß Heine von Natur viel zu gutmütig und viel zu sehr denkender Kopf war,

um jemals eine echte Don Juan-Rolle spielen zu können. Wenn die Verwandten nicht Lärm geschlagen hätten und der Realist in Heine nicht so oft litterarisch das Gespräch auf dergleichen Dinge gebracht hätte, so würde kein Mensch nachmals noch davon wissen, daß er in Ermangelung von Besserem gelegentlich auch einer Sphäre nahe kam, in der die weiblichen Wesen nur mehr einen Vornamen zu besitzen pflegen, da sie alle zu derselben Familie gehören. Es ist etwas anderes, inwiefern diese zweifelhaften Gestalten sich eignen mochten, würdige Modelle des Dichters in der Lyrik oder der Novelle zu werden, — ein Punkt, auf den ich bei einer späteren Gelegenheit, wenn ich die „Memoiren des Schnabelewopski" und den Cyklus „Verschiedene" zu besprechen habe, zurückkomme. Daß die Argusaugen der ohnehin nicht sehr wohlwollenden Verwandten in Hamburg, denen ja nicht eigentlich die Moral, sondern das Geld im Vordergrunde stand, hier keine Gnade kannten, liegt allerdings auch sehr nahe; denn Heloise und Minka waren, was den baren Kostenanschlag betraf, jedenfalls kostspieligere Geliebte, als das tote Schattenbild eines erotischen Jugendtraumes. Reizbar, wie Heine durch pathologische Anlage immer gewesen ist, und in dem ärgerlichen Gefühle, daß seine guten, öffentlichen Seiten, sein Talent, das die besten der Nation seit Jahren anerkannten, hier gar nichts galt und sein Privatleben, das niemand anging, alles, — mag er durch manches beißende Wort die Gegensätze verschärft und sich selbst das Zusammensein mit den Menschen, an die er nun einmal gekettet war, verbittert haben. Wie ein Fluch stand doch dieses „verdammte Hamburg" immer wieder über ihm, — als er ein paar Jahre später im „Schnabelewopski" von dem „unergründlichen Blödsinn" sprach, der auf den Gesichtern der Menschen lag, deren Leben ein „schauderhafter Irrtum" würde, wenn plötzlich ein winziger Rechenfehler hineingeriete, da klangen die Worte frivol, und doch lag in ihnen die ganze Tragödie der Zeit ausgesprochen, die er hier verbracht. Andererseits freilich war der Frühling des Jahres 1826 der Keimmonat des größten, unbestrittensten Erfolges, den sein dichterisches Schaffen überhaupt je erlebt. Im Mai erschien der erste Band der „Reisebilder". Mit ihm wird Campe Verleger von Heines Werken. Campe ist eine jener merkwürdigen Figuren, die in ihrer Person zwei Jahrhunderte verknüpfen. Alles an diesem Manne scheint achtzehntes Säkulum, kein Zug darin von dem ins Ungeheure wachsenden Unternehmungsgeiste modernen Großbuchhandels, — alles klein, eng, pfiffig, jeder Groschen ein Gegenstand des Feilschens, alle Wege möglichst krumm und in jedem winzigsten Schritte gedeckt. Und dabei verlegt derselbe Mann die wilden, gährenden Zündstoffe der neuen Zeit — Heine, Immermann, Börne, Gutzkow —, und der Kampf, den er mit der Waffe seiner alten Schliche und Pfiffe auskämpft, ist im eigentlichsten Sinne der heiße Kampf der modernsten Zeit, aus seiner Offizin,

die der Genius des achtzehnten Jahrhunderts als dauerndes Reich bewahrt zu haben scheint, knattern Raketen, deren blendender Glanz — ein Jahrhundert überspringend — dem zwanzigsten zueilen wollte. Für Heine war die neue Verbindung unzweifelhaft ein dauernder Gewinn. Es sollte eine Zeit kommen, wo er mit Deutschland eigentlich nur noch sichtbar verknüpft war durch Campe. Aber dieser hat bei ihm ausgehalten, und, wie viel böses auch in deutschen Landen von dem fremden Dichter geredet ward, wie viel Irrtum bei ihm selbst die Trennung durch das Exil verschuldete: die Bücher, die Campe nach wie vor bald offen verkaufte, bald heimlich einschmuggelte, haben zuletzt doch — nicht den Dichter, der in der Fremde starb, dem Vaterlande, — wohl aber das Land dem Dichter wieder zugeführt.

Jener erste Band, den Campe verlegte, enthielt die „Harzreise", die Lieder der „Heimkehr" mit den angehängten Romanzen und der Wallfahrt nach Kevlaar und den ersten Teil der „Nordsee". Der Erfolg des Buches, das doch außer der „Nordsee" fast nur Dichtungen brachte, die bereits in Zeitschriften zerstreut waren und dem Verfasser kaum noch ganz seinem gegenwärtigen Können entsprechend schienen (in Briefen an Freunde glaubt er sich förmlich deswegen entschuldigen zu müssen), war ein ganz außerordentlicher. Da die gewählte Form der Gesamtkomposition eine Fortsetzung möglich machte, richtete sich das Augenmerk des Dichters sofort auf Ansätze zu einem zweiten Teile. In erster Linie mußte dabei das frischeste Stück, die „Nordsee", stehen. Mit dem Entschlusse, vor allem hier weiterzubauen, erschien nun Heine im Juli 1826 zum zweiten Male auf Norderney. Wieder, wie im letzten Sommer, fesselten ihn kleine erotische Scherze, er fand angenehme Bekannte, „Wellengeräusch, schöne Frauen, gutes Essen und göttliche Ruhe", und kreuzte ganze Tage in gemietetem Boote mit zwei Schiffern auf der Nordsee, den Kopf voll Gedanken zu einem „Faust", den Homer in der Tasche. Von dem „Faust" hat die Welt nie etwas zu Gesicht bekommen. Wohl aber entstanden in rascher Folge als Ergebnis dieser heiteren Tage ein neuer poetischer Cyklus der „Nordsee", das gleichnamige Prosawerk, das später von Strodtmann auf Grund der französischen Ausgabe „Norderney" getauft wurde, und das Buch „Le Grand", von denen uns der erstere hier zu beschäftigen hat.

Der zweite Teil der „Nordsee" hat noch in weit höherem Grade etwas Faustisches in sich, als der erste. Wer eines Beweises dafür bedarf, daß das Leben des Dichters nicht erschöpft war in den paar Äußerlichkeiten, die man sich in Hamburg von ihm erzählte, — den paar müßigen Stunden am grünen Tisch oder einem flüchtigen Kuß auf diese oder jene geschminkte Wange: der betrachte diese Geständnisse.

Wenn der Ausdruck „Philosoph" nicht beschränkt ist auf grübelnde

Gelehrte, die Systeme aufgebaut haben, so kann man wohl sagen, daß Heine einer der unbedingt bedeutendsten Philosophen unserer Nation gewesen ist. Die wundervolle Charakteristik, die Taine im ersten Bande seiner „Entstehung des modernen Frankreich" von Voltaire gibt, paßt Wort für Wort auch auf ihn, zumal die folgende Stelle, bei der nichts zu ändern ist. „Eine vollständige Philosophie", sagt Taine, „eine zehnbändige Theologie, eine abstrakte Wissenschaft, eine Fachbibliothek, ein großer Zweig der menschlichen Gelehrsamkeit, Erfahrung und Erfindung verkleinert sich bei ihm zu einem Satz oder Vers. Aus der runzeligen, schlackigen Masse zieht er die Quintessenz, ein Gold- oder Kupferkügelchen, als Muster des Ganzen heraus und reicht es uns in der bequemsten, handlichsten Form dar: als Vergleich, Metapher, Epigramm oder Sprichwort. Ohne aus dem gewöhnlichen Conversationstone herauszugehen, gleichsam spielend, bringt er die größten Entdeckungen und Hypothesen des menschlichen Geistes, die Religionen des Altertums und der Neuzeit, alle bekannten wissenschaftlichen Systeme und alle Gesamtbegriffe seines Jahrhunderts in kleine, tragbare Sätze". Wohlverstanden: dieser Voltaire, mit dem ich Heine vergleiche, hat nichts zu schaffen mit jenem Zerrbilde Voltaires, das angebliche Geschichtsbücher noch immer bei uns verbreiten. Die Seele des Vergleiches liegt gerade in dem, was diesen Machwerken durchaus fremd ist: in der umfassenden Bildung, die sowohl bei Voltaire, wie bei Heine den Witz trägt. Wiederum in anderen Momenten hat der Deutsche Züge, die an den rohen, aber urgewaltigen Kraftmenschen Diderot erinnern*), und andere, die Rousseau entlehnt scheinen. Wer in solchen Berührungspunkten etwas Undeutsches und Erniedrigendes findet, dem ist freilich nicht zu helfen. Mir scheint es ästhetisch wie philosophisch besser, ein Mensch gleicht Diderot, als Hegel, womit nicht geleugnet werden soll, daß auch unsere deutsche Philosophie den nachhaltigsten Eindruck auf Heine ausgeübt hat, nur in der Form, wie er das Gebotene erfaßte, näherte er sich mehr den großen Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts.

Der Aufbau des zweiten Nordseecyklus ist ein sehr einfacher. Nach dem Prologe, der die Rückkehr ans Meer feiert, drei Bilder, die in neuer Fassung Stoffe des ersten Cyklus wiederholen: Sturm, durchbrochen vom Bilde der Geliebten im Norden, und eine neue

---

*) Von gewissen Partieen der Prosateile der „Reisebilder" und auch sonst manchem gelegentlichen Werke Heines gilt (nicht durchaus, aber doch mit guten Vergleichungspunkten), was Taine von Diderot sagt: „Er ist ein Neuling und Emporkömmling in der wahren Welt; ein Plebejer, ein unermüdlicher Arbeiter und großer Künstler, den die Sitten der Zeit zu einem Souper von Lebemännern verweht haben, wo er das große Wort führt, die Orgien leitet und — sei es angesteckt oder infolge einer Wette — mehr Zoten sagt, als alle andern zusammen".

Legende von der Sonne. Dann die eigentliche Verkörperung des faustischen Gedankens in drei grandiosen Bildern ohne Vorgänger, — endlich ein jauchzender Liebesgesang, der dem Hymnus „Erklärung" (I, 6) entspricht, zwei fröhliche Episoden, die erste*) noch mehr ironisch, die zweite ganz aufgelöst in naiver Seligkeit des Genusses, und der unvergleichliche Epilog.

Charakteristisch ist gleich im Motto aus Xenophon, welches in den Reisebildern anfangs vor diesem Cyklus stand, die leise Hinneigung zur Antike. Durch die ganzen, auch die älteren, Seebilder geht ein bewußter Anklang an Homer. Aber er war zunächst im Stoffe gegeben — der Jüngere mußte sich notwendig des Meisters erinnern, der in längst vergangenen Tagen fast an der Schwelle aller Dichtung schon den Zauber der wilden See in ewige Verse gebannt, gegen die alle spätere „klassische Dichtung" der nachfolgenden Griechen und der Römer nur ein schwacher Schatten war. Auch das „Thalatta! Thalatta!" der geretteten Streiter von Kunaxa bot sich fast selbstverständlich dem Dichter dar, der, aus unfreundlichen Verhältnissen entronnen, ein Wort suchte, das die ganze Seligkeit des aufatmenden Herzens beim Anblicke der Meeresfläche, die ihn stets so reich beschenkt, ausdrücken könnte. Endlich der Okeanidengesang mit seiner Mahnung an Prometheus ist ebenfalls so eng mit der modernen Situation verknüpft, daß die mythologischen Namen durchaus innerhalb des Rahmens bleiben.

Anders die Vision der „Götter Griechenlands". Sie ist philosophisch das merkwürdigste Gedicht der ganzen Reihe, das ich deshalb vorweg herausgreife. Ich muß zu seiner Erklärung einem kurzen litterargeschichtlichen Rückblicke Raum geben. Unsere große Litteraturperiode, die man mit Recht die goldene nennt und der Heine chronologisch wie sachlich nicht mehr zugezählt werden kann, beschreibt mit Rücksicht auf die Auffassung der Antike einen vollständigen Kreis. Sie geht aus — mit Lessing — von einer Befreiung der Ästhetik von den Fesseln eines Zerrbildes der Antike, das sich in Frankreich ausgebildet hatte. Zunächst bedeutet das: Rückkehr zur Wahrheit, zur Natur, originales Neuschaffen ohne ein anderes Korrektiv als die Gesetze der Wirklichkeit. Diese Forderung aber ist zu schwer, — zu schwer vor allem in einer Zeit, wo die unbeschränkte Spekulation des Geistes, das echte Kind des achtzehnten Jahrhunderts im Gegensatze zum neunzehnten, noch über der streng dem Thatsächlichen zugewandten Naturwissenschaft steht. Man verlangt an Stelle der verworfenen

*) Die erste, „Seekrankheit" betitelt, verschwand, ebenso wie die Christus-Stelle, im „Buche der Lieder". Dieses Mal mögen die politischen Anspielungen den Dichter zum Streichen bewogen haben, — leider, denn die Anspielungen sind harmlos und das ganze Gedicht, das so schön von der See zum Lande, wo das nächste spielt, überleitet, ist eine Perle wie die übrigen.

französisch-klassischen Kunstform eine neue, die das dichterische Schaffen aus dem Gebiete des freien Experimentierens wieder einer angeblich absoluten Höhe zuführt. Historische Gesichtspunkte, die eng verwachsen sind mit einer eigentümlichen, bestrickenden Tradition, die bis auf die Renaissance zurückgeht und durch eine philologische Schule gestützt wird, veranlassen, daß man diese Norm abermals im Antiken sucht, von dem man sich freilich jetzt unter bewußter Zurückweisung des gefälschten französischen ein neues Bild macht. Indem man aber dieses neue klassische Bild mit ungenügender Sachkenntnis auf Modernes überträgt, fälscht man es unversehens selbst auch wieder, und der endliche Erfolg ist, daß man sich in einem Zirkel fängt, der mit der Kritik einer französischen Hofklassizität anfing und mit einer deutschen endigt. Anstatt daß die Linie über den Götz von Berlichingen und den ersten Teil des Faust emporführte, biegt sie schon vor der Braut von Messina und den sämtlichen übrigen grandiosen, aber unaufhaltsam von der rechten Bahn abirrenden Versuchen dieser Art in starker Kurve ein und geht wieder zurück. Riesengestalten, wie die Träger der Bewegung sind, kann der Irrtum sie zwar nie ganz bemeistern — wie denn Goethe mit seinem realistischen Naturell, so oft er sich gibt, wie er ist, wieder herausfällt (man denke nur an die Wahlverwandtschaften), — aber das Verlieren des Bodens um einer willkürlichen Gespensterbeschwörung willen ist trotzdem unverkennbar. Es ist hier nicht der Ort, des Weiteren zu zeigen, wie sich gegen diese antikisierende Richtung, die sehr bald unter dem Fluche, der unzertrennbar dem ganzen Hellenentum in all seiner Herrlichkeit anhaftet, sobald es modern auferstehen soll, den Blick für die Natur, den echten Boden aller neueren Dichtung, verliert, die Romantik erhebt, die anfangs ein noch viel unglücklicheres Phantom, ein phantastisches, nie in Wahrheit vorhanden gewesenes Mittelalter, auf den Schild setzt, dann aber nach tausend Kreuz- und Querzügen endlich halb durch gegenseitiges Paralysieren der beiden Thorheiten, halb durch wirkliches Zurückführen zur Naturbetrachtung die Luft reinigt. Ich wollte nur kurz erinnern an die Thatsache des klassischen Traumes um die Wende des Jahrhunderts als letzter Phase der Bewegung, die mit Lessing anhub und deren vielfach untreuer, aber jedenfalls einflußreichster Vertreter, Goethe, 1826 noch lebt und thätig ist.

Und nach alledem nun dichtet Heine seinen Hymnus „Die Götter Griechenlands", — schon im Titel mit bewußter Anspielung auf das allbekannte Gedicht Schillers, das die heitere Welt des Olymp in Gegensatz stellte zu der Erde, die knechtisch folget dem Gesetz der Schwere. Man muß notwendig jene Entwicklung im Kopfe haben, um den Inhalt des Heineschen Werkes dem vollen Werte nach erfassen zu können. Der Gedanke dreht sich darin mit vollkommen logischem Fortgang um vier Punkte. Zuerst, wie bei Schiller, die Partei der Griechen. Ein Doppeltes wird

an ihnen mit wunderbar glücklicher poetischer Vermischung in demselben Bilde herausgehoben. Zunächst: sie sind selbst in ihrem einstigen, berechtigten Dasein auf Erden nicht die vollkommenen Ideale gewesen, wie wir sie seit der Renaissance träumen. Die menschlich schwachen Züge werden betont: „Als du dich himmlisch ergötztest an Knaben und Nymphen und Hekatomben — „Jupiter Parricida"; daneben die „eifersüchtige Angst" der Juno. Dann aber: sie sind heute, neu beschworen, selbst in all ihrer Idealität „tote, nachtwandelnde Schatten, Nebelschwache, die der Wind verscheucht". Gegen dieses Bild aber erhebt sich sofort das zweite der Christengötter, die von den kleinen Heuchlern und Frömmlern des Tages gegen die Hellenenschwärmer ausgespielt wurden, „die herrschenden, tristen Götter". Hier ist, so empfindet der Dichter echt modern, nicht das rechte Gegenstück, um jene zu verdammen. Und so ergibt sich logisch der dritte Gedanke: wenn man notwendig wählen soll zwischen den beiden, dann noch lieber die Hellenen, — dann lieber Goethe und Schiller als die katholischen Romantiker. Mit voller Gewalt aber erhebt sich über dieses erzwungene, halb verachtende Geständnis die große Schlußlösung: der Spuk hebt sich gegenseitig auf, mit den verworfenen Christengöttern verschwinden auch die hellenischen, — die Szene wird frei, und:

> „Hochaufrauschte das Meer,
> Und siegreich traten hervor am Himmel
> Die ewigen Sterne."

An die Stelle des ganzen scheidenden Götterspuks, der erträumten Himmelsideale tritt siegreich die wirkliche Welt, die Wahrheit, die Natur, die in ihrer Größe erhabener ist als all der Zauber, den Menschen geschaffen hatten. So zieht dieses prachtvolle Gedicht, dessen Form keiner erläuternden Worte bedarf, in seiner logischen Gedankenkette das Facit aus der ganzen Stellung der goldenen Litteraturperiode zum metaphysischen Ideal und endet folgerichtig mit dem modernen Standpunkte. Wie auch dieser Standpunkt das Problem der Welt im Innersten noch nicht enthüllt, zeigt dann zu allerletzt noch das kurze, unmittelbar folgende Gedicht „Fragen", das notwendig mit jener Disharmonie schließt, die der ehrliche Forscher trotz aller Wahrhaftigkeit seines Denkens aus diesem selbst nicht hinausschaffen kann. Der Gedanke bleibt, daß auch jene „siegreichen, ewigen Sterne" bei der äußersten Frage, der wirklichen Schicksalsfrage, „gleichgültig und kalt" seien. Diese Dissonanz hat Heine nicht geschaffen, sondern nur anerkannt, und nach der logischen Überwindung aller metaphysischen Standpunkte, wie sie das Voraufgehende gezeigt, hätte jeder Versuch einer Bemäntelung zur Wahrung poetischer Harmonie hier nur wie eine Lüge ausgesehen.

Zwei Dinge allerdings gibt es, die, sobald sie im Urteile des Kritikers überwiegen, diese ganze Auffassung des Heineschen Gedichtes über den Haufen werfen müssen, und ich bin mir im Augenblicke, wo ich

der letzteren Wort gegeben, vollkommen darüber klar, daß thatsächlich bei sehr vielen, möglicherweise der Mehrzahl unserer Ästhetiker jene Dinge entscheidende Geltung besitzen. Wer a priori annimmt, daß der Dichter die Verpflichtung habe, die Harmonie in der Welt, koste es, was es wolle, zu retten und durch kühnes Spiel die Abgründe zu verdecken, der wird eine Stelle notwendig verdammen müssen, in der es abschließend heißt:

„Es murmeln die Wogen ihr ewges Gemurmel,
Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort."

Und wer andererseits daran festhält, daß unser ganzes modernes Leben sein Ideal einzig in der antiken Norm, der Auffassung der Hellenen, finden könne, über welche es kein Hinausschreiten gebe, — dem ist die Tendenz der Dichtung eine verfehlte. Form und Inhalt hängen aber gerade hier so eng zusammen, daß ein Ablehnen des Gedankens zugleich Verwerfung des Ganzen bedeutet. Beide Standpunkte sind nach meiner allgemeinen Ansicht von ästhetischen Dingen nur mehr Ausdruck einer überwundenen Einseitigkeit. Aber man wird sich darüber streiten, und die spezielle Kritik der Heineschen „Götter Griechenlands" wird stets mehr oder minder darunter zu leiden haben. Mir, der ich von der klassischen Kunst und dem ganzen klassischen Geiste als einer hochbedeutenden Phase menschlicher Entwicklung die denkbar höchste Meinung habe, von der erträumten absoluten Norm aber, die man aus den hellenischen Kunstanschauungen für alle Zeiten herauszulesen sucht, soviel wie gar nichts halte, mir ist es stets sehr merkwürdig gewesen, wie reif und unabhängig Heine in diesen Dingen dachte, nicht bloß an der eben besprochenen Stelle, sondern überhaupt. Das klassische Altertum mit seinen wechselnden Ideenkreisen war ihm, obwohl ein hitziger Eiferer für jene Dinge das wohl gern als Beweis für seine kühle, objektive Stellung benutzen möchte und seine Gymnasialbildung jedenfalls keine besonders tiefe war, keineswegs ein fremdes Gebiet. Er drängt — das ist wahr — seine Kenntnisse nie in den Vordergrund wie Platen. Aber wo er das Wort dazu ergreift, wie in den späteren, religionsgeschichtlichen Werken, vernimmt man nirgendwo die Stimme des unsicheren Dilettanten, sondern nur Aussprüche, die einerseits thatsächliche Studien im Material, andererseits, was mehr bedeutet, ein viele Jahre hindurch fortgesetztes Nachdenken über diese Materie verraten. Dem Verse:

„Ich hab' euch niemals geliebt, ihr Götter!
Denn widerwärtig sind mir die Griechen . . ."

ist er freilich nie ganz untreu geworden. Ihm war das Altertum eine versunkene Welt des Genusses, zwischen der und uns zu viel Wechsel der Ideen stand, als daß die alten Bilder noch recht auf heute

gepaßt hätten. Wenn er — darin ganz das Gegenteil von Platen und in vielem sogar von Schiller — von heißem Drange des Menschen zur Sinnenlust, zur Liebe, die am Reize des Körperlichen entflammt wird, sprach, so standen ihm lebendige Dinge der Gegenwart, wilde Frauengestalten, süße Lippen, sehnende und begehrliche Augen im Guten wie im Bösen vor der Phantasie, die sein modernes Leben umgaukelt hatten, — keine Nymphen und Ganymede. Und wenn er sich prophetisch die Zukunft der Menschheit ausmalte als ein Reich der Freude und des sonnigen Genusses, so dachte er sich das nicht mit griechischen Chorkleidern und im Schatten weißer Säulen und Tempelgiebel, sondern im Sinne des echt modernen St. Simon, der ein goldenes Zeitalter des vollkommenen Industrialismus erhoffte, wo die Welt ganz aufgehen sollte im Dienste fruchtbringender Wissenschaft, die jedem nach weiser Regelung seinen Anteil am Glücke gab. In späteren, trüben Tagen, als Heines philosophischer Standpunkt sich in manchem, wenigstens seiner eigenen Ansicht nach, verwandelt hatte, erschien ihm sein früherer Kultus der Lebensfreudigkeit allerdings bisweilen wie ein holder Jugendglaube an die „alten Heidengötter", und er hat selbst (im Nachworte zum Romancero) die melancholisch schöne Geschichte von seinem letzten Besuche bei „unserer lieben Frau von Milo" im Louvre erzählt, die mitleidig auf den unheilbar Kranken herabschaute, „doch zugleich auch so trostlos, als wollte sie sagen: Siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?" Aber das darf unser Urteil über den jüngeren, vollkräftigen Heine nicht beeinflussen. Gerade der letzte, wörtlich wiedergegebene Passus sagt ohnehin auch in jenem Zusammenhange noch genug. Oft scheint es auch, daß Heine mit seinem künstlerischen Feingefühle schärfer, als die Besten seiner Zeit es sonst vermochten, das Gespenstische in dem „kalten Weiß" der Statuen aus antiker und antikisierender Richtung empfunden habe; man denke an die prachtvolle, aber grausige Erzählung im Anfange der „Florentinischen Nächte". Heute, wo die Zweifel weichen und wir ziemlich genau wissen, daß die echt antiken Bildwerke einst keineswegs farblos waren und daß unsere konventionelle Schwärmerei für weiße Marmorstatuen wenigstens in ihrer Berufung auf die Antike gänzlich im Irrtum begriffen war, ist auch dieser kleine Zug bei dem Dichter von Interesse. Hier, wie so oft, erweist sich Heines Empfinden, das man so gern zum Sinnbilde alles Krankhaften gestempelt hätte, als das normalere, von den Fesseln des Konventionellen freiere im Gegensatze zu der ästhetischen Richtung der goldenen Litteraturperiode.

Nächst den „Göttern Griechenlands" ist „Im Hafen" das merkwürdigste Gedicht des ganzen zweiten Cyklus. Heine gehört, was Liebe zu aufheiternden Getränken anbetrifft, zu den mäßigsten Dichtern, die deutscher Boden erzeugt hat. Es ist das um so auffallender, als

er zugleich Rheinländer war. Man sagt zwar durchweg den Juden Mäßigkeit in diesem Punkte nach, aber selbst hier scheint mir bei Heine der Grund nicht im Ahnenblute zu liegen. Sein ganzes individuelles Gepräge bedurfte dieser Reize nicht und vertrug sie nicht. Einerseits brachten viel geringere Einflüsse, als die Schwärmgeister des Alkohols: — jede vorübergehende Begeisterung, sei es nun für ein schönes Gesicht oder eine volltönende Idee, jeder leiseste Ärger, kurz, jede bei anderen Menschen die einfachste Affektschwelle nicht überschreitende Gemütsbewegung, Heines Geist in einen oft fast bedenklichen Rausch, der im Guten wie im Schlimmen keine grobe Vertiefung mehr nötig hatte, — andererseits wußte der Dichter viel zu gut, wo im Gespräche mit anderen seine Stärke lag, und daß die nüchterne satirische Laune, der schlau berechnete Witz, mit denen er im Dialog seine Zuhörer zu bezaubern verstand, unter den pathologischen Einwirkungen künstlicher Narkose sehr bald verloren gingen. Wenn wir auch die scherzhafte Tradition aus Freundeskreisen, er habe als Student in seinem Zimmer eine Flasche alten Rheinweins aufbewahrt, sich aber — ein Vorläufer des Professors Jäger — damit begnügt, bisweilen an derselben zu riechen, ins Reich der gut erfundenen Späße zählen wollen, so kann über die Thatsache, daß Heine wenig oder gar keinen Wein trank, keine Meinungsverschiedenheit bestehen, so sehr es andererseits dem psychologischen Bilde, das man sich von ihm macht, entspricht, daß er den eigentlichen, substanzielleren Tafelfreuden bis an sein Lebensende ein treuer Verehrer geblieben ist. Aber der Poet, der alles Menschliche zu begreifen sucht, geht auch hier, wie so oft, über die subjektive Neigung hinaus. Der eigentliche Apologet und Psalmist der vollen Tonne, der übrigens persönlich eine fast ebenso reizbare und noch weit melancholischere Natur war, erstand zwar erst in Heines größtem Schüler, Joseph Viktor Scheffel. Doch auch Heine selbst hat schon gelegentlich ein gutes Wort von solchen dionysischen Geheimnissen zu sagen gewußt. Von Heine stammt unter anderem der weinfeuchte Ausspruch, daß er, so er Berge versetzen könnte gleich dem lieben Herrgott, den Johannisberg allezeit in seine Nähe versetzen würde, — von Heine der unvergleichliche Vers, den Strodtmann im Wintermärchen-Manuskript als vergessene Variante entdeckt hat:

„Was ist der Mensch? Ein hohler Begriff,
Nur eine abstrakte Hülle!
Konkreten Inhalt verleiht ihm erst
Des Rheinweins edle Fülle.“*)

*) Zwei andere, wertlose Verschen, deren erotische Blume der naive Strodtmann seiner Zeit für Weinblume gehalten hatte, sind von Elster (II. 495) jetzt überhaupt aus Heines Werken hinausgeworfen worden und zwar auf Grund einer neuen Untersuchung des einzig überlieferten Manuskriptes in Gethes Nachlaß, die einen von Hüffer anscheinend übersehenen Punkt betont.

Die wahre Perle endlich der ganzen Gattung, die selbst Scheffel nicht übertroffen hat, ist der Hymnus „Im Hafen".

Auf der Rückreise von Norderney nach Lüneburg hatte Heine in Bremen Station gemacht. Wahrscheinlich (den strengen Beweis anzutreten bin ich nicht im stande) haben sich von der Poesie des Bremer Ratskellers um diese Zeit zwei geniale Dichter ganz unabhängig voneinander begeistern lassen, — neben Heine auch Wilhelm Hauff. Die Hauffischen „Träumereien" erschienen 1827, — also gleichzeitig mit dem Heineschen zweiten Nordsee-Cyklus.

Wenn man von einer gewissen boshaften Spitze absieht (die freilich nicht einmal direkt ausgesprochen ist): daß dem früheren Hymnus im ersten Teil auf die allgemeine Menschenliebe hier gewissermaßen das Pendant zugesellt wird, in welchem die „hohen, heimlichen Dinge" und der „Glauben der Liebe" auf einem etwas flüssigen Goldgrunde schwanken, — so ist der Ton des Ganzen darin echte Zecherstimmung, daß auch das Satirische gemütlich obenaufschwimmt und keinem Menschen wehe thut. Die Steigerung vom „sonnigen Hinabfließen" bis zum Purzeln und Taumeln der „unsterblichen Seele" und der ganzen bezechten Kosmologie des herrlichen Schlusses, das unbemerkte Hinaufwachsen vom Individuellen zum Universalen in den Phasen des Rausches ist mit vollkommener Meisterschaft behandelt. In all seiner heiteren Maßlosigkeit wahrt das Gedicht die Grenzen des dichterisch Schönen so streng, daß wenigstens bis gegen das Ende hin eine getragene Feierlichkeit des Tones erhalten bleibt, in der die Feinheit der Komik zur eigentlichsten Entfaltung kommt. Die Menge der kühnen und zum Teil ganz neuen Bilder und Gedankenblitze ist eine geradezu erstaunliche. Wie ein riesiger Fächer, der weiter und weiter aufrollt und immer anderes bietet, dehnen sich die bei aller Freiheit mit besonders melodischem Liebreiz gefügten Rhythmen in unerschöpflicher Fülle aus, und doch ist, wenn man die Anzahl der Verse überblickt, der zu all dieser Pracht gewährte Raum ein fast unbegreiflich kleiner. Auch wer sonst nicht geneigt ist, den einsamen Pfad des Heineschen Denkens nachzuwandeln, der wird vor diesem harmlos fröhlichen Triumphliede der Weltfreudigkeit zugeben müssen, daß der Mann, der so schrieb, ein genialer Dichter und als Mensch im innersten Grunde ein gutmütiger Kerl war, der keinem je etwas mit Willen zuleide gethan hätte, wenn nur nicht die andern immer wieder seine nervöse Naturanlage zum äußersten hätten treiben wollen. Der freundlichen Laune entsprechend, die der heilige Trank in glücklicher Stunde geweckt, beschließt denn auch das ganze Buch — und in der späteren Komposition mit diesem das „Buch der Lieder" überhaupt — ein Epilog von so zarter und duftiger Färbung, daß der Leser notwendig mit einem reinen Eindrucke von der Gesamtlektüre scheiden muß.

* * *

Ihr letztes Wort hatte Heines Lyrik im „Buche der Lieder" nicht gesprochen. Aber wie auch immer der Denker sich vertiefen, wie reich auch der Quell teils neu im Leben erwachsender, teils aus dem stets erweiterten Bereiche geschichtlicher Erkenntnis hinzutretender Bilder dem Dichter sprudeln mochte: Größeres auf lyrischem Boden hat er nur in einzelnen Liedern seiner letzten Marterzeit noch geschaffen, und in der Form hat er sich kaum noch weiter entwickelt. Ich habe versucht, im Umriß den Stamm zu zeigen, der zwischen dem grünen Laubwerk dieser schier unendlichen Fülle von Liedern tragend und nährend emporwächst. Ich habe angedeutet, wie das Leben des Dichters verknüpft war mit dem Nerv dieser Dichtung, wie aber diese letztere doch auch ein selbständiges war, das darüber stand, und in Dingen wurzelte, die äußerliche biographische Daten nicht erschöpfen können und deren Existenz eben nur rückwärts zu erschließen ist aus dem vorhandenen Werke. Ich glaube auch genügend nahe gelegt zu haben, wie innerhalb des großen lyrischen Cyklus eine Entwicklung sich geltend macht und zwar weniger eine Entwicklung des dahinter stehenden Charakters, als der ästhetischen Auffassung.

Jene Trennung des Künstlerischen vom Biographischen, die ich nannte, zeigt sich in der Linie dieser Entwicklung am schwächsten im Anfang. Die „jungen Leiden" sind fast unmittelbarer Ausfluß persönlicher Ereignisse. Mehr und mehr beginnt dann der Dichter sich vom Subjektiven im gewöhnlichen Sinne los zu machen und das Ereignis durch die Kunst zu verklären. In der „Nordsee" geht das soweit, daß selbst das tiefste biographische Element, die Liebesleidenschaft, in den Hintergrund tritt und der philosophische Gedanke mit faustischem Drange im Allgemeinen fast völlig aufgeht.

Ich habe mit Absicht diesen logischen Aufbau nicht unterbrechen wollen, indem ich dem Spiegelbilde, das er in der großen Welle der älteren Heineschen Lyrik findet, den gleichzeitigen, durch die Natur des Spiegels veränderten Wiederschein beimischte, der aus dem Drama, dem Epos und der Prosa innerhalb derselben Zeitspanne uns entgegenblinkt. Ich wende mich in gesonderter Darstellung jetzt dem letzteren Phänomen zu. Man wird finden: der Mensch und der Künstler sind hier dieselben wie dort; aber die Form, mit welcher der Dichter zu ringen hat, ist eine andere, und diese Änderung bedingt alles. So wird im Folgenden ein Parallelelismus entstehen, der doch einem formenreichen Wechsel Raum gibt. Das nächste Buch schildert den Mann, den wir kennen, in derjenigen Periode seines Lebens, die wir im logischen Zusammenhange jetzt auch kennen, ringend mit der Form des Dramas und des historischen Romans. Das Ringen bedeutet nur ganz im Gegensatze zu dem lyrischen Tournier in diesem Falle eine vollkommene Niederlage.

Drittes Buch.

Heines mißlungene Versuche auf dem Gebiete der Tragödie und des historischen Romans.

Inhalts-Übersicht.

I.

Wer mit unbeirrtem Sinne einzudringen sucht in das wechselreiche Werden einer dichterischen Individualität, der gewahrt allenthalben Vorgänge, die stärker noch als im Sinne eines äußerlichen Gleichnisses an die geheimnisvollen Entwicklungsphänomene der organischen Formenwelt im Tier- oder Pflanzenleben erinnern. Wenn das Tier mit Flügel oder Flosse, mit Greifhand oder hartem Huf dem Elemente angepaßt erscheint, in dem es sich bewegt, wenn der Baum seine Äste nach der Lichtseite mächtiger emporreckt, sein Wurzelgeflecht einseitig nur in den nährenden Teil des Bodens senkt, so ahnte eine ältere, phantasiereiche Naturauffassung hier eine göttliche Inspiration, ein — wenn auch unbewußtes — Wollen des Individuums selbst, das sich den Raum wählte, dem die Schöpferhand es angepaßt. Der Naturforscher von heute denkt anders. Er sagt: die Wurzel wächst ursprünglich nach allen Seiten, die Entfaltung des organischen Lebens aus sich selbst ist ziel- und schrankenlos. Aber wo kein Nährboden ist, stirbt die Wurzelfaser alsbald ab, und umgekehrt die reichlich ernährte wächst mächtiger aus und spaltet sich in der Überfülle ihrer Kraft zu neuen, ähnlichen Gebilden, die bereits mitten im Nährboden entstehen und erhalten bleiben. Das Gesetz dieser zwangsweisen Auswahl unter dem Drucke örtlicher Verhältnisse findet ganz so auch in dem Fortschreiten und dunklen Tasten des poetischen Genius statt. Und wie in der organischen Welt als sichtbare Zeugen gewaltsamer Umformung, planlosen Irrens und Wühlens, im rudimentären Gebilde oft diese oder jene von den genannten abgestorbenen Wurzelfasern lange Zeit hindurch noch dem Blicke des Kundigen die Spur des blinden Kampfes weist, so gewahrt der Ästhetiker ähnlich auf der Bahn des Dichters — zumal in der Jugendzeit — fast immer eine Anzahl verhauener Blöcke, vertrockneter Triebe, die nichts wurden, weil dem poetischen Wachstum an dieser Stelle kein nährendes Erdreich gegenüber stand. Es hat nicht nur biographisch, sondern auch ästhetisch seinen Wert, gelegentlich bei solchen Überbleibseln zu verweilen. Die

Ausbeute ist natürlich eine unendlich viel geringere, als bei einem Meisterwerke; man wird sich begnügen dürfen mit einer allgemeinen Umschau. Aber was man gewinnt, ist gleichsam ein Präservativ gegen gewisse Verirrungen bewundernder Ästhetiker, denen ihr Gegenstand unter den Händen zur Religion wird und die schließlich, um noch einmal im Gleichnis zu reden, die Weisheit Gottes auch im Blinddarmfortsatz oder sonst einem völlig nutzlosen, ja gemeingefährlichen Rudimente finden. Wer sich auch nur oberflächlich mit einer bestimmten Sorte von Göthekritik befaßt hat und speziell eine Anzahl neuerer Machwerke über den zweiten Teil des Faust kennt, weiß, wie ich das meine. Jeder Schwertschlag gegen eine derartige ästhetische Scholastik, auf welchem Gebiete er auch fallen mag, ist ein Gewinn für die Wissenschaft. Heine ist schließlich nicht Göthe, und heutigen Tages gibt es noch mehr Leute, die seine guten Bücher schlecht, als die schlechten gut machen. Doch auch das wird ein Ende haben, und wenigstens bei einem der mißlungenen Werke Heines, die ich gegenwärtig im Auge habe — dem Romane vom Rabbi aus Bacharach — ist der bedenkliche Irrweg gleich von den ersten, tüchtigen Arbeitern auf dem neuen Boden mit Hartnäckigkeit eingeschlagen worden. Sollte Heine jemals in den Kreisen des ästhetischen Dilettantismus so populär werden, wie es augenblicklich Göthe ist, so werden auch die Sphinxenträtseler schon nicht ausbleiben, die aus „Almansor" und „Ratcliff" die Lösung des Weltproblems herausbuchstabieren.

Das ist ein Hauptgrund, warum ich den verfehlten Jugendarbeiten Heines ein besonderes Buch widme.

II.

Die Tragödie „Almansor" wurde begonnen in Heines erstem Studienjahre in Bonn (1820), fortgesetzt in dem Winter desselben Jahres in Göttingen und vollendet im Herbste 1821 in Berlin. Allgemein bekannt wird sie erst im Frühjahr 1823, zu welcher Zeit sie zugleich mit dem „Ratcliff" und dem „Lyrischen Intermezzo" erscheint. Sie ist Heines erste dramatische Arbeit. Als sie angefangen wurde, lag bereits ein bedeutender Teil der „Jungen Leiden" vor; als sie zum Abschluß gelangte, entstanden eben die ersten Stücke des „Lyrischen Intermezzo".

Die „Jungen Leiden" bildeten den frühesten Versuch des Dichters, seine menschlichen Erlebnisse in künstlerische Form zu kleiden, und dieser erste lyrische Versuch war ein ziemlich schwacher.

Das „Lyrische Intermezzo" stellte den zweiten Versuch derselben

Art auf lyrischem Gebiete dar, und dieser Versuch wurde zum glänzenden Gelingen.

Zwischen diesen beiden logisch aufeinander emporgebauten, lyrischen Experimenten steht nun chronologisch ein Versuch, dasselbe Ziel vermittelst einer anderen Kunstform zu erreichen. Er bildet einen unfruchtbaren, schon beim zweiten Blatte absterbenden Seitenast vom Hauptstamm. Die Kunstform, die der Dichter unsicher tastend aufgreift, ist die dramatische. Ihr erstes Erzeugnis ist der „Almansor", dem später noch ein zweites folgt, worauf die Nebenader versiegt, ohne weiter noch dem Hauptquell Lebenssäfte zu entziehen. Der Ideen- und Wissensboden, aus dem der „Almansor" hervorgeht, ist durchaus derselbe, aus dem die „Jungen Leiden" und das „Intermezzo" erwachsen. Aber es kann zugegeben werden, daß der künstlerische Blick in dem Verfasser und nachfeilenden Überarbeiter des „Almansor" bereits mehr dem „Intermezzo" entsprach, als den „Jungen Leiden".

Das sind die äußeren Anhaltspunkte zur Betrachtung des Almansor. Das Weitere ist im Stücke selbst enthalten. Allgemeine Thesen für die ästhetische Beurteilung eines modernen Dramas aufzustellen, halte ich für ein sehr mißliches Ding. Mehr noch als der Lyrik gegenüber befinden wir uns bei dem Drama in einer Periode des Schwankens aller Kunstgesetze, des freien Experimentierens, das dem erfindenden Genius eine unbegrenzte Bahn zu den kühnsten Unternehmungen verleiht, und was wir wissen, ist eigentlich nur Negatives, Kritik älterer Normen, Bewußtsein von der Unzulänglichkeit der antikisierenden Richtung sowohl, wie aller stellvertretenden Versuche, endlich ein dunkles Ahnen, daß erst auf anderen Gebieten der Ästhetik schwere Kämpfe ausgefochten werden müssen, ehe selbst dem größten dramatischen Genie wieder der rechte Boden bereitet werden kann.*) Bei solcher Lage der Dinge hat jeder Doktrinär gleichsam a priori

---

*) Wie weit sind wir im modernen realistischen Roman dem Drama voraus! Wie überall, so muß die Praxis, das Werk des neu schaffenden Genius, gerade wo es sich um Fortentwicklung handelt, auch im Drama der Theorie voraufeilen. Davon sind wir aber noch weit entfernt. Die Versuche von Ibsen erkenne ich in ihrer ganzen Bedeutung an, aber es sind Versuche, in denen vorläufig das Absonderliche und Individuelle das typisch Neue und Bessere noch bedenklich paralysiert. Tolstoi ist noch mehr Sonderling, Zola hat noch nie seine eigentliche Kraft auf ein Bühnenwerk verwandt. Bei uns in Deutschland schwirren allerlei Keimsporen durch die Luft, aber es ist viel mehr Rede vom Bedürfnis, als ungeteilte Freude über ein Gelingen da. Und selbst in Hinsicht des zu Fordernden herrscht die größte Unklarheit. Vor allem beschränke man doch vorerst den Satz vom Realismus auf die Art der Behandlung im Einzelnen, die kleinen Züge, und fange nicht damit an, den ganzen Kunstbau des Dramas im großen, wie ihn das gute Buch von Freytag annähernd bestimmt, einfach umzuwerfen und Roheit und Regellosigkeit mit Realismus zu identifizieren!

der bestehenden Einzelleistung gegenüber Unrecht, und die Leistung kann einzig an sich selbst gemessen und schlimmsten Falles durch die innere Unlogik ihrer eigenen Glieder unter einander gerichtet werden. Ich trete also ohne alles theoretische Rüstzeug an den „Almansor" heran, ohne Aristoteles, ohne Shakespeare, ohne Schiller, ohne Lehrsätze und ohne Phrasen, aber auch ohne die Absicht, vor anderen Göttern zu knieen als der einfachen Richtschnur des gesunden Menschenverstandes. Auch was Heine selbst an verschiedenen Stellen seiner Briefe über sein Stück sagt, soll uns nicht beirren. Als er es zum ersten Male prüfend überblickte, schien es ihm mißlungen; er gebrauchte zur Kritik die Ausdrücke „das Ganze eine schöne Drahtfigur" und im Gegensatze dazu: „Eine Tragödie muß drastisch sein". Dieses „Drastisch" konnte im Zusammenhange nur so viel heißen wie etwa unser heutiges „Realistisch" im Kontraste zum Hyperidealen, Romantischen. Aber wie wenig feste Gestalt dieses Wort in dem jungen Anfänger noch gewonnen, zeigt seine daraufhin verfaßte Tragödie „Ratcliff", so daß man dem Kritiker mehr mißtrauen muß, als dem Dichter. Ordentlich klar ist sich Heine auch später nicht über den „Almansor" geworden, — bald erschien er ihm doch in günstigerem Lichte, bald verwarf er ihn ganz. Das alles beweist an und für sich gar nichts, denn Schiller ging es einst nicht anders mit den „Räubern" und Goethe gar mit den Anfängen des „Faust".

„Alamansor" spielt, wie gleich der Anfang zeigt, in Spanien und zwar in jenen nicht mehr ganz jungen Zeiten, als Ferdinand und Isabella die letzten Reste der besiegten Mauren im Lande vor kurzem teils verjagt, teils zum Glaubenswechsel gezwungen hatten. Eine gewisse Doktrin unserer Tage, die den historischen Roman unerbittlich verdammt, würde hier schon Anstand nehmen müssen, denn alle jene Sätze, die man dem historischen Roman entgegenstellt — Verwischung des Psychologischen durch äußeren kulturgeschichtlichen Putz, störende Gelehrsamkeit, Unmöglichkeit der psychologischen Durchdringung fremder und vergangener Völker, Fehlen einer Brücke zwischen damaligen Ideen und modernem Denken, und so fort — passen mit absoluter Genauigkeit auch auf das historische Drama und verurteilen dasselbe, wofern sie Recht behalten sollten, unerbittlich. Aber ich habe gesagt, daß ich jeder Doktrin fern bleiben will, zumal dieser, die Wahres mit Falschem einem Modegeschmacke zu Liebe in der kurzsichtigsten Weise vermengt. Etwas anderes ist das eigentümliche Gefühl, das der einleitende lange Monolog Almansors in jedem notwendig erwecken muß, der die „Jungen Leiden" kennt.

Das Ähnliche der Stimmung tritt sofort hervor, man erkennt in dem Titelhelden den Dichter, und man ahnt, daß die Subjektivität desselben sich stark in den Vordergrund drängen wird. Das ist gefährlich, und man möchte es nicht schon als ersten Eindruck mit auf

den Weg bekommen, ehe noch hervorgetreten, ob der Verfasser auch andere Gestalten als seine eigene plastisch ausarbeiten kann. Ein Zweites zeigt sich fast aufdringlich stark in der Behandlung des Sprachlichen. Man empfindet mit voller Deutlichkeit, daß der Dichter wenig oder gar nicht an die Bühne gedacht hat, als er schrieb, sondern durchaus sich in der Lage des Lyrikers fühlte, der in seinen gedruckten Zeilen alles sagen und ausmalen muß, was Coulisse und Gebärde ersetzen. Man lese die Verse:

„Es rauscht und rollet dumpf und immer näher,
Als stiegen meine Väter aus den Gräbern,
Um mir zum Gruß die Knochenhand zu reichen,
Zum Willkommkuß die weißen, kalten Lippen —".

Das klingt sehr gut — gedruckt. Sobald man sich, selbst bei der Lektüre, nur einigermaßen vor die offene Szene versetzt, fühlt man, daß die zwei ersten Verse in Anbetracht des grausigen Moments schon sehr gemächlich dahinfließen, daß die beiden letzten aber mit ihrem Ausmalen des Bildes an dieser Stelle, wo die Dinge selbst handgreiflich nahen, reiner Bombast und geradezu psychologisch unmöglich sind.

So mag der Lyriker verfahren, der — meinetwegen am Meeresstrande oder unter einem Lindenbaum oder in der Sophaecke — bunte Gestalten an sich vorüber gaukeln läßt, bei denen sich traumhaft Bild an Bild schließt. Im Momente dramatischer Steigerung im Schauspiel ist es entweder unmittelbar lächerlich, weil es unwahr ist, oder, zugestanden, daß der Held wirklich in solchem Augenblicke solchen lyrischen Träumereien zugänglich ist, verwandelt es ihn aus einem tragischen Helden von vorneherein in einen Nachtwandler, der zwischen den handelnden, plastischen Gestalten herumschwankt wie ein abgestorbenes Gespenst, das ein besonderes Traumleben für sich lebt.

So gewinnen wir sofort zwei Anhaltspunkte für die Betrachtung aus dem Stücke selbst: das Vorwalten des Subjektiven und des undramatisch Lyrischen im Haupthelden, zwei unglückliche Gaben, von denen die erste, was immerhin noch erträglich wäre, die Gestalt dieses Helden unverhältnismäßig vor den übrigen Figuren hervorzudrängen droht, die zweite aber dieses Erste dadurch völlig zu Grunde zu richten scheint, daß sie den Helden zur schwächsten und uninteressantesten Person des Ganzen macht, die rein als Schatten in die Handlung eingreift. Immerhin könnte das Folgende diese schlimmen Vermutungen, die ja einstweilen nicht viel mehr sind, Lügen strafen. Die Szene, die folgt, ist nicht ohne dramatisches Leben. Vom Standpunkte des Wahrscheinlichen aus ist es zwar nicht gerade schön, daß die fechtenden Männer mitten im Kampfe so langatmige Verse sprechen, die von Bildern und Antithesen funkeln, aber die größten Meister haben in solchen Dinge zu viel gefrevelt, als daß man mit dem Anfänger so scharf ins Gericht gehen könnte.

Die weitere Entwicklung des Dialogs zwischen Hassan und Almansor ist durchweg ausgezeichnet.

Ich habe erwähnt, daß die Ausbeute an wirklich Erfreulichem in diesem Bereiche der Heineschen Thätigkeit nicht groß sein werde, aber sie fehlt doch auch nicht ganz. Diese Szene zwischen Almansor und dem alten maurischen Haudegen ist in ihrer Art wirklich eine Perle. Der Aufbau ist ein ebenso knapper wie korrekter, die bedenklich große Masse des Stoffes, welcher der Tragödie vorausgehend gedacht und im Eingang erzählt werden mußte, ist mit einer so staunenswerten architektonischen Gabe auf ganz engem Raume bewältigt, daß kein Schillersches oder Shakespearesches Drama sich dieser einleitenden Szene zu schämen brauchte. Da Almansor nur referierend auftritt, so fällt die anfangs bereits bemerkbare lyrische Neigung fast ganz fort, die Verse bleiben in einer Weise bei der Sache, die ihnen eher etwas Strenges und Gedrängtes verleiht, als ausschweifende Gefühlsseligkeit.

Sowohl der Liebeskonflikt (Almansor — Zuleima), wie der Glaubenskonflikt (Islam — Christentum), sind mit voller Deutlichkeit angelegt. Von grandioser Plastik ist die Schilderung des Auszuges der Mauren. Jedermann fühlt, wie in Versen wie den folgenden selbst der elegische Anflug nicht lyrisch im schlimmen Sinne wird, sondern bloß eine gewisse Klangfarbe innerhalb des echt Dramatischen darstellt:

„Und so verließen wir der Heimat Fluren,
Und zogen fort, halb zaudernd und halb eilig,
Als wenn es unsichtbar, mit weichen Armen
Und schmelzend lieber Stimm, uns rückwärts zöge,
Und dennoch Wolfsgeheul uns vorwärts triebe.
Als wär's ein Mutterkuß beim letzten Scheiden,
So sogen wir begierig ein den Duft
Der spanschen Myrten- und Zitronenwälder,
Derweil die Bäume klagend uns umrauschten,
Wehmütig süß die Lüfte uns umspielten,
Und traurge Vöglein, wie zum Lebewohl
Uns stumme Wandrer stumm umflatterten."

Ebenso tief prägt sich beim Lesen die Stelle ein, wo Hassan den Heimgekehrten vor dem Besuche bei den Christen warnt:

„Geh nicht nach Alys Schloß! Pestörtern gleich
Flieh jenes Haus, wo neuer Glaube keimt.
Dort zieht man dir mit süßen Zangentönen
Aus tiefer Brust hervor das alte Herz,
Und legt dir eine Schlang dafür hinein.
Dort gießt man dir Bleitropfen, hell und heiß,
Aufs arme Haupt, daß nimmermehr dein Hirn
Gesunden kann vom wilden Wahnsinnschmerz.
Dorten vertauscht man dir den alten Namen,
Und gibt dir einen neun, damit dein Engel,
Wenn er dich warnend ruft beim alten Namen,
Vergeblich rufe."

Hier ist Shakespearesche Diktion selbst bis in ihre Untugenden hinein, bis zu dem Punkte, wo die herbe Prägnanz des Gedankens Wortzusammensetzungen erzeugt, die plastisch kein Bild mehr geben, wie: „Zangentöne". Auf das „Schlang'" habe ich schon bei Gelegenheit der Lyrik einmal aufmerksam gemacht.

Wenn man den weiteren Gang des Stückes überdenkt, so scheidet man von der ganzen Szene mit einer gewissen Wehmut. Man fühlt, daß sie als Torso doch zu sehr Exposition bleibt, und doch möchte man sie noch lieber als solchen genießen, wie mit den schlechten Gliedern, die daran geheftet sind, ohne sie in Wahrheit zu vervollständigen.

Die Szene wechselt, und es erscheint der Bräutigam der schönen Zuleima, die Almansor liebt. Es würde für den Kern der Fabel genügen, wenn dieser Mann eine unbedeutende Persönlichkeit, ein einfältiger Kerl wäre, bei dem nichts den Ausschlag gegeben, als die zufällige Thatsache, daß er Christ, also Anhänger der gerade siegreichen Macht im Lande und bei Hofe, ist. Die lächerliche Seite wird aber gleich zu Anfang so ins Maßlose hinaufgeschraubt, daß ein ärgerliches Licht auf Zuleima fällt, die diesem Idioten ihr Jawort gegeben, denn auch religiöse Schwärmerei hat doch ihre Grenzen bei solchem Abschaum der menschlichen Gesellschaft. Es wird nicht lange dauern, so erfahren wir auch noch, daß Don Enrique überhaupt kein Ritter, sondern ein gemeiner Hochstapler und entlaufener Sträfling ist. Warum das alles? Hier hat der Biograph ein Wort mit zu reden. Man erinnert sich der Hamburger Liebestragödie Heines. Das Subjektive hat gleich zu Anfang die Figur des Almansor angekränkelt, der eigentlich Heine ist. Hier zieht es eine zweite Gestalt in sein Netz. Don Enrique ist, was er auch im Spanien des Ferdinand und der Isabella sein mag, in des Autors Augen ein gewisser Herr aus Hamburg, der ihm die Jugendgeliebte wegholt. Sein ganzer, unreifer Zorn (die Geschichte war ja noch gar nicht lange her, wahrscheinlich leitete sich ihr letzter Akt, die endgültige Vermählung, eben um die Zeit der Arbeit am „Almansor" ein) tobte sich an dem Phantasiebilde aus, — sehr zum Schaden der Dichtung, in die hier ein ganz unzusammenhängendes Parteiinteresse hinein gerät. Immerhin ließe sich auch das noch zur Not ertragen, wenn der übrige Verlauf des Stückes logisch bliebe.

Geschildert sind ja dieser Don Enrique und sein Kumpan, die gemeine Herkunft einmal sans phrase zugegeben, mit einer gewissen Meisterschaft.

Die Erklärung Alys über Zuleimas Herkunft ist etwas kurz abgebrochen, doch im Ganzen würdig. Man glaubt aber schon hier scharf durchzufühlen, wie das Stück sich vertieft hätte, wenn Don Enrique nur etwas weniger Schuft und Narr zugleich wäre.

Im höchsten Grade unschön ist dagegen der folgende zweite Mo-

nolog Almansors. Schon technisch ist er ungeschickt. Wir befinden uns doch, wohlbemerkt, noch völlig im Dunkeln über Zuleimas wahren Charakter und sollten von Almansor dasselbe glauben; sein wildes Klagen erläutert gar nichts. Dazu hat die Sprache, deren herber Klang oben paßte, hier, wo man ein paar kurze, männliche Worte erwartete, denen dann irgend eine Handlung rasch aufklärend folgte, etwas in sich, was sehr rasch zur Grenze des Lächerlichen führt. Verse wie die folgenden, bei denen der Held auf seine Brust zeigt:

„— — — — Hier wohnt Zuleima auch.
Zuleimas Seel wohnt hier im engen Hause,
Hier in den purpurroten Kammern sitzt sie,
Und spielt mit meinem Herzen Ball, und klimpert
Auf meiner Wehmut zarten Harfensaiten"

könnte zur Not Hamlet in irgend einem Zusammenhange vorbringen, wo er sich mit Absicht verrückt stellt, aber in Almansors Mund sind sie lächerlich bis zum Abgeschmackten nach Form und Inhalt. Man sieht jetzt ganz deutlich, daß das Stück an der Liebesverwickelung, die ohne dramatische Schneide ist, zu Grunde gehen wird. Der religiöse Konflikt wahrt seine gute Kraft daneben, wie der unmittelbar sich anschließende kurze Dialog mit dem christlich-maurischen Thürhüter, der in Witz und Tragik ebenso gut ist, wie der lyrische Monolog schlecht, und nicht weniger die ganze Zwischenszene, die sich vor der Thür des Weitern abwickelt, zeigen. Die Verknüpfung ist überhaupt, so weit Almansors Klagen aus dem Spiele bleiben, eine sichere und korrekte. Aber eben in diesem Almansor, was er auch thut, liegt etwas Unwahres. Das sentimentale Liebesliedchen, das er singt, wirkt in seinem Munde so kleinlich und matt, daß man sich unwillkürlich fragt, ob das wirklich im Gegensatze zu der Spitzbubenliebe bei den eben verschwundenen Strolchen einen höheren erotischen Standpunkt darstelle und nicht vielmehr in seiner kindischen Weichlichkeit einen noch erbärmlicheren. Das Gespräch der Liebenden ist durch so unglücklichen Anfang von vorne herein verdorben. Wie Trümmer einer schön angelegten Szene treiben einzelne gute Erbstücke der großen Exposition darin herum, aber Zuleima bleibt nach wie vor ohne individuelles Leben, und der mit einem ziemlich groben Effekt dazwischen tretende Hassan ersetzt nicht, was eine bessere psychologische Durchführung ohne diesen Spuk hätte erreichen können. Ein ähnliches Werk ist die große folgende Szene. Das Religionsmotiv, das so logisch dem Ganzen sich einfügte, versucht gleichsam allein das Stück zu retten, indem es selbst zwischen diesem durch und durch verzeichneten Liebespaare einen Dialog ermöglicht, der das Subjektive gewaltsam niederschlägt und dem Dichter die Möglichkeit zurückgibt, wieder in das freie Licht des weltumspannenden philosophisch-historischen Gedankens emporzutauchen. Anfangs überwiegt noch die ideenarme Romantik. Aber das Gespräch eilt einem

besseren Boden zu. Die Gegenüberstellung des Düstern, Unverstandenen im christlichen Kultus und des ewig Wahren der welterlösenden Liebe ist ausgezeichnet. Desto matter aber — und hier, nicht im philosophischen Gedanken liegt am Ende doch der dramatische Kern — ist die psychologische Durchführung. Die Introduktion der Szene ist gut bis zu dem Punkte, wo Almansor anfängt, seine Herzensgefühle auszusprechen („Leg ab, mein süßes Lieb, die finstre Miene ...."), und anstatt männlicher, wild begehrender Worte romantisch süßes Gefasel vorbringt, in dessen uferloser Beredsamkeit man vergebens ein neues oder treffendes Bild suchen wird, — ein peinlicher Fall bei einem Dichter, der später berufen sein sollte, gerade durch die Neuheit und Unerschöpflichkeit seiner Bilder die Mit- und Nachwelt noch in Erstaunen zu versetzen. Im Weiteren ist die Erfindung wieder vortrefflich. Man verzeiht die Länge des Religionsgespräches, weil man den Konflikt dämonisch dazwischen aufgewachsen sieht und den wilden Atem einer gewaltigen Steigerung in der scheinbaren Milde der Worte verspürt. Als aber die Fäden sich psychologisch mit höchstem Ruck verknoten sollen, bricht die Handlung ab und endet in einem der widerwärtigsten Monologe Almansors, dessen verzweifelnde Klage sich in ebenso inhaltslose und unmalerische Worte kleidet, wie zu Anfang seine jubelnde Zuversicht. Der technische Schnitzer an dieser Stelle, im Höhepunkte des Dramas, ist entscheidend. Vom Standpunkte des objektiv bauenden Dichters aus genommen, ist er nahezu unbegreiflich. Man sieht nicht ein, wozu noch im Beginne dieser Szene die alte, nie erloschene Neigung Zuleimas für Almansor betont worden ist, wenn jetzt dieselbe Zuleima so einfach und unzweideutig die Szene abbricht mit ihrem

„— — — Zuleima wird vermählt heut
Mit einem Mann, der nicht Almansor heißt."

Anstatt sich zu verknoten, verschwindet der tragische Konflikt mit diesen Worten überhaupt. Wenn Zuleima an dieser Stelle nicht mehr zu sagen hat, so hört sie einfach auf, dramatische Heldin zu sein, ihr Thun und Treiben ist dann ganz gegenstandslos für uns. Wo aber der Dichter uns in einer derartigen Weise unverständlich wird, hat wiederum der Biograph ein Recht, seine erklärende Stimme zu erheben. Zuleima ist in dem Momente, der den Ausschlag gibt, eben durchaus wieder die lebendige Geliebte des jungen Poeten, und das Subjektive mit seinem einfachen „Es war so" wirft alle psychologische Motivierung über den Haufen. Zuleima — und das bricht den Stab über den ganzen „Almansor" — stößt den Jugendgeliebten nicht kalt zurück, weil das Stück es notwendig fordert, sondern weil Amalie Heine ihren Vetter Heinrich Heine so behandelt hat. Ich glaube, daß damit alles gesagt ist. Bis hierher verdiente die Tragödie allenfalls noch gelesen zu werden. Nachdem sie wiederholt sehr vernachlässigt und

endlich an der entscheidenden Stelle geknickt worden ist, kann der Rest kaum noch irgendwelches Interesse beanspruchen. Eine durchaus jugendliche Unreifheit, die noch kein vornehmer Kunstgeschmack veredelt, spiegelt sich in dem sinnlosen — an dieser Stelle doppelt unnötigen — Chore, der als unabhängiger Prolog am Anfange vielleicht zum Teil hätte seinen Platz finden können, aber selbst dort den Charakter des Gewaltsamen, der poetischen Eselsbrücke, nicht verleugnet haben würde. Der Absatz über Aly ist lediglich Wiederholung von längst Bekanntem oder leicht in Alys frühere Reden Einzuflechtendem, die Weissagung gar auf moderne Glaswasserstürme in Spanien am Schlusse im Banne unfreiwilliger Komik, von der man sich gern ausmalt, wie sie wohl auf den späteren Kritiker Heine selbst gewirkt haben möchte, wenn er sie bei einem litterarischen Gegner gefunden. Bei den Jammerreden Almansors zu verweilen, habe ich nach dem Gesagten keinen Grund mehr. Die sämtlichen Schlußszenen sind ohne Gehalt. Der Raub Zuleimas ist nur Schatten einer wirklichen Katastrophe, die guten Motive des Anfangs sind verloren, ein paar hübsche Treffer, wie die Worte des sterbenden Hassan, gehen unter im planlosen Gewoge des Unwahren und Geschmacklosen. Ich kenne kaum etwas in der neueren Litteratur, was einen so widerwärtigen Eindruck macht, wie die Schlußszene zwischen Almansor und Zuleima. Nicht der Grundgedanke an sich ist schlecht. Aus dem Motiv, daß die erwachende Geliebte im Himmel zu sein glaubt, ließ sich eine packende — jedenfalls stark lyrisch angehauchte, aber doch tiefpoetische — Situation schaffen. Was so unangenehm wirkt, ist die romantisch-kindische Sprache. Man denke sich: Almansor ist nach wilder Kampfesszene mit der ohnmächtigen Geliebten in eine öde Felsgegend entflohen, — gewärtig, daß seine übermächtigen Verfolger ihn jeden Augenblick einholen und entdecken werden. In dieser Lage spricht er, „in Thränen ausbrechend“, zu der wie entseelt daliegenden Zuleima:

„Tot! Tot! mein weiches, weißes Rehlein tot!
Die süßen Sternlein ausgelöscht und tot!
Mein totes Rehlein! Sanft will ich dich betten
Auf Rosen, Lilien, Veilchen, Hyacinthen.
Aus goldnem Mondschein web' ich eine Decke
Und deck dich zu. Ein Trauerlied soll dir
Rotkehlchen singen, und es sollen zwölf
Goldkäfer ernsthaft Schildwacht stehn des Tags
An deinem kleinen Blumenbettchen, zwölf
Glühwürmchen sollen flimmernd dort des Nachts,
Wie stille Totenkerzen, leuchten; aber
Ich selber will dort weinen Tag und Nacht.“

Jedermann kennt die Stellen im Hamlet und im Faust, wo Ophelia und Gretchen ihrem höchsten, sinnverwirrenden Weh Ausdruck geben in kindlichen, träumerischen Worten. Die Tragik erreicht gerade in

diesem Kontraste etwas Zerschmetterndes, das die innersten Teile des Gemütes mit siegender Gewalt durchdringt. Davon lebt in diesen Reden Almansors nichts. Hier tritt etwas anderes in Aktion, das allerdings in seiner Weise der ganzen Szene etwas Typisches — wenn auch für eine böse Gattung — verleiht. Dieser Almansor, der in eine Einöde flieht, nicht um thatkräftig sein Leben und seine Geliebte zu verteidigen, sondern um kindisch von Goldkäfern und Glühwürmchen zu faseln, ist das echte Bild der ganzen romantischen Richtung, wie sie sich am besten spiegelte in Brentano. Die ganze Flucht dieser Träumer aus der schwertrasselnden Welt des Wirklichen ging auch nicht dahin, daß sie etwas Köstliches, die reine, ideale Poesie etwa, retten wollten, sondern sie war ein schöner Deckmantel, um einen stillen Ort zu finden, wo ihre innere Seelenkinderei, ihre unmännliche Gedankenarmut und Kraftlosigkeit sich frei ergehen konnte in seitenlangem Lallen und Unsinnschwatzen, bis annähernd der wahre Zustand erreicht schien, den eben Brentano einmal als weise Lösung der Konflikte eines Zauberromanes vorgebracht hat: nämlich Rückverwandlung aller Erwachsenen in kleine Kinder. Und in diesem Sinne mag das abschließende Urteil über Heines Jugenddrama sogar ein milderes werden. Der Almansor des Stückes ist nur das Spiegelbild der lebendigen Almansors der Tageslitteratur. Wider Willen schuf Heine in seinem Helden die trefflichste Parodie einer ganzen poetischen Richtung. Wider Willen, — denn dem jungen Poeten war es ja noch bitterer Ernst mit seinem romantischen Spiele. Die Zeit sollte nicht fern sein, wo der logische Denker und Dichter die kindliche Hülle abstreifte und den bewußten Kampf aufnahm gegen dieselben Verirrungen, denen er im Almansor seinen Tribut gezahlt. Wenn er später mit Keulenschlägen auf die weinerlichen Almansors unter seinen Kollegen losschlug, so mochte er selbst oft nicht mehr daran denken, aber unbewußt lag es in ihm, daß auch er einst in diesen affektierten Kinderschuhen gesteckt hatte und gleichsam den Fortschritt seiner eigenen Poesie gegenüber den ersten Versuchen verteidigte.

Freude hat Heine im großen und ganzen wenig am „Almansor" erlebt. Das Stück ist einmal aufgeführt und dabei durch einen gar nicht mit dem Inhalte zusammenhängenden Parterretumult gestört worden, — nachher nicht mehr. Ich bin fest überzeugt, daß es uns ein findiger Theaterdirektor über kurz oder lang als litterargeschichtliche Merkwürdigkeit einmal wieder auftischen wird. Man wird sich dann wundern, wie gut manche Stellen von der Bühne bei feiner Besetzung wirken, und da das Ganze viel zu kurz ist, um langweilig zu werden, kann ich mir wohl denken, daß es durch das Aparte des Stoffes und den Reiz des Autornamens noch einmal förmliches Zugstück werden könnte. Die Kritik des Studierzimmers hat damit nichts zu schaffen, sie geht ihren berechtigten Sonderweg, wenn sie „Almansor"

für mißlungen nach jeder Richtung erklärt. Die Frage, ob Heine in späteren, reifen Jahren auf dramatischem Gebiete Größeres hätte leisten können, wenn der Mißerfolg des Almansor ihn nicht abgeschreckt, wollen wir dahingestellt sein lassen. Für seine eigenwillige, subjektive Künstlernatur hätte die strenge Form des Schauspiels stets etwas drückendes gehabt. Aber auch Göthe war in dieser Lage, und ihm gelangen doch gewaltige dramatische Werke. Der Geist der Zeit, die der liebenden Vertiefung in das kunstreiche architektonische Spiel des Dramenbaues, wie sie einst Schiller beglückt, nicht mehr günstig war und in ihrem jähen Fortschritte den Dichter fast zwang, epigrammatisch kurz und wechselreich zu werden, sprach auch ein Wort mit.

Wenn der Kritiker mit Bedauern von „Almansor" scheidet, so liegt der Grund nicht an dem unerfüllten Wunsche, daß Heine mehr dergleichen und Besseres hätte schaffen mögen. Dieses reiche Leben sollte nie daran kranken, daß es zu wenig gab. Aber der tiefe und eines großen Meisters werte Stoff des spanisch-maurischen Religionsdramas, wie ihn der Anfang mit scharfen Zügen andeutet, verdiente nicht, in solcher Weise verdorben zu werden. Dramatisches Leben und ein ethischer Grundgedanke von gewaltiger Kraft schlummerten darin, ohne daß die tastende Hand des jungen Romantikers sie zu wecken gewußt hätte.

III.

Es ist nicht schön, aber es ist wahr, daß der dichterische Genius und das düstere Gespenst des Wahnsinns im menschlichen Gehirne Zimmernachbarn sind. Poetisches Schauen grenzt immer mehr an die Halluzinationen eines Geisteskranken im ersten Stadium, als an die psychische Normalstimmung eines Gesunden. Dieses bedrohliche Plus auf der einen Seite kann nur ausgeglichen werden durch eine höhere Begabung auf einer anderen Seite des Gehirnlebens: — im logischen Bewußtsein. Nur wer mit Hülfe einer über das Gewöhnliche hinaus starken Logik seine poetischen Visionen bis ins Kleinste zu beherrschen versteht, hat Aussicht, die bevorzugte Stellung des Dichters behaupten zu können, ohne ins Bereich des Psychiatrischen zu gelangen. Heine war im Punkte der Logik ein außerordentlich begünstigter Mensch. Ohne sie wäre er litterarisch ein höchst bedenkliches Phänomen geworden. Denn in ihm steckte ein tiefer Zug gerade nach jener grauesten, bedenklichsten Seite des dichterischen Gefühles hin, ein Zug zum Mystischen, Gespenstischen, zu jener ganzen Welt, die Jahrtausende lang von der Masse der Menschheit für ein wirklich äußeres Ding gehalten worden ist und doch nur in den kranken, zu Halluzinationen und wie

Wahrheit geschauten Träumen neigenden Gehirnen existiert. Mit der Zeit wurde jene logische Macht in Heine so überwiegend, daß er fast spielend alle Schauer der eigenen Neigung zu überwinden und — sei es als bewußten Effekt, sei es als ironischen Scherz — auszuspielen verstand. Nicht so im Anfange seiner Dichterlaufbahn. In diesen hinein dampft noch manche ungeklärte Wolke, die ahnen läßt, was es mit diesem glänzenden Talente für ein Ende hätte nehmen können, wenn die klare Leuchte logischer Selbstschulung es nicht schon früh eingedämmt und behütet hätte. Ein böses Beispiel dafür, das Gott sei Dank vereinzelt geblieben ist, bietet das Schauerdrama Ratcliff. Man muß zweierlei zugeben zur Entschuldigung. Einmal, daß Heine nicht nur dem eigenen Hange zum Gespenstischen nachgab, als er es schrieb, sondern zugleich einer Moderichtung der Zeit, die von einigen gehirnkranken Halbpoeten unter dem Titel „Schicksalstragödie" angeregt worden war, — dann, was schwerer wiegt, daß unverdaute Lektüre eines unendlich Größeren einen Teil der Schuld trug, nämlich Shakespeares. Wenn man noch hinzufügt, daß sprachlich der Versuch vorlag, wenigstens in etwa die bilderreiche und doch nichtssagende Romantik des „Almansor" durch eine — wenn auch recht problematische — Hinneigung zu realistischer Redeweise zu ersetzen, so ist alles gesagt, was man billiger Weise zu Gunsten des Stückes anführen kann.

Daß die Tragödie trotz alledem nichts taugt, ist, glaube ich, außer von dem Verfasser, noch von niemand ernstlich bezweifelt worden. Heine selbst war im Punkte dieses Werkes blind. Vielleicht war er auch, wenigstens in späteren Jahren, zu stolz, um sich eingestehen zu wollen, wie seine Logik ihm in dieser Jugendarbeit ganz durchgegangen, so daß er sich selbst einreden konnte, wenigstens eine Seite daran, die soziale, sei vortrefflich, was einen Schein von Berechtigung hat, — allerdings nur einen Schein. Meine Betrachtung des Stückes im Einzelnen kann sich sehr kurz fassen. Der ideelle Aufbau ist ganz anders verfehlt, als im „Almansor", dessen Schwäche keineswegs in Unklarheit oder Unmöglichkeit der treibenden historisch-religiösen Motive lag. Was „Ratcliff" ganz allgemein richtet, ist die innere Unwahrheit der Schicksalsidee. Da vielleicht dieser Punkt für gewöhnlich in der Kritik dramatischer Werke überhaupt nicht mit der nötigen Schärfe gefaßt wird, will ich ein paar Worte darüber anknüpfen, die weiter ausholen, als streng genommen das schlechte Beispiel, mit dem wir uns beschäftigen, verdient.

Naturwissenschaftlich — und nach meiner Auffassung ist die Ästhetik in diesen Grundfragen abhängig vom Standpunkte des Naturforschers*) — bedeutet „Schicksal, Fatum" etwas ganz Bestimmtes,

*) Eine Anzahl Betrachtungen über diesen Punkt habe ich in einer kleinen Schrift „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie; Prole-

Unzweideutiges. Es ist Ausdruck der geschichtlichen Überlieferung, die sich in jedem von uns konzentriert und zwar in doppeltem Sinne: erstens innerlich als physiologisch wie psychologisch Vererbtes, Angeborenes (Fähigkeiten, Neigungen bestimmter Art), zweitens äußerlich als Erworbenes (Erziehung, Umgebung), es ist Ausdruck der Anforderungen, die diese unsere ungewollte, einfach gegebene Stellung innerhalb einer geschichtlichen Entwickelungsreihe durch die einfache Existenz an uns richtet.

Aus diesem Begriffe des Fatums ergibt sich dann leicht der Begriff der fatalistischen oder Schicksalstragödie. Für dieselbe gibt es tausend Varianten. Sie kann sein: Kampf verschiedener vererbter Neigungen mit einander, Kampf des Individuellen, Variierenden mit Normalem (Darwinsche Gesetze), Kampf des Ererbten mit dem Neuen der Umgebung, Kampf der Erziehung, des Erworbenen mit einem später Auftretenden anderer Art, kurz tausenderlei Kampf zwischen Altem und Altem, Altem und Neuem, endlich Neuem und Neuem. Indem dieser Kampf zerstörend die Harmonie des menschlichen Lebens während seiner individuellen Bahn kreuzt, macht er es zur Tragödie, — indem der Held nicht passiv unter dem Banne einer einzigen Macht hinlebt, sondern im wilden Wechselspiele der streitenden Gewalten seines inneren und äußeren Daseins lebhaft bewegt auftritt, gewinnt er das nötige dramatische Interesse für den Dichter, wie den Zuschauer. Was aber in ihm kämpft, sind natürliche, geschichtliche Gesetze, die den Einzelnen so gut beherrschen wie ganze Klassen von Menschen, Staaten, Völker, Zeitalter.

Das ist die einzig mögliche Fassung der Schicksalstragödie, die, wenigstens dunkel, von allen großen und denkenden Dichtern mit wachsender Kraft erkannt und praktisch verwertet worden ist. Wie stellt sich nun dazu die Idee des „Ratcliff"? William Ratcliff, so hören wir, kommt ins Schloß des Mac-Gregor, sieht dort die schöne Maria und verliebt sich in sie. An und für sich kann hierbei gar nicht von tragischem, in der Vergangenheit begründetem Schicksalskonflikt die Rede sein, — es sei denn, daß die Wahrscheinlichkeit nicht groß ist, daß der schottische Laird seine einzige Tochter einem „fahrenden Studenten" aus Edinburgh ohne Weiteres zur Frau geben werde; aber ernste Erwiderung der Neigung von Seiten des Mädchens selbst würde hier doch sehr entscheidend werden, — wenn nicht, so erhielten wir eine jener einfachen und alltäglichen Schicksalstragödien, in der individuelle Neigung sich in Gegensatz stellt zu den historisch ge-

gomena einer realistischen Ästhetik" (Leipzig, bei Karl Reißner 1887) niedergelegt. Der Ausdruck „Prolegomena" ist darin fast noch zu vielsagend, denn der Stoff ist nur kursorisch ausgenutzt. Doch hoffe ich bei dauernder Zeit und Arbeitskraft die ganze naturwissenschaftliche Seite der Ästhetik später in einem umfangreichen Werke zu behandeln.

gebenen Rangunterschieden der menschlichen Gesellschaft. Dieses Motiv erscheint dem Dichter als unzulänglich, er sucht das Fatum noch in ganz anderer Weise zum verdeckten Hauptspieler zu machen. Wir erfahren noch Folgendes:

Die Mutter der Maria und der Vater Williams haben sich in früher Zeit geliebt, dann aber entzweit und mit anderen verheiratet. Der Grund der Entzweiung ist mir stets dunkel geblieben; die alte Margarete, Marias Amme, erzählt gelegentlich davon, aber in einer Weise, die ganz unverständlich ist. Genug, die Thatsache besteht. Trotz ihrer gewollten Trennung, liebten aber beide einander bis zum Tode weiter, und — hier kommt die tragische Wendung — dieses ungestillte Sehnen hat sich auf die Kinder übertragen, die aus den fremden Ehen entsproßten, — William hat schon längst, ehe er Maria kennen lernte, wachend und träumend ein lockendes Nebelbild mit ihren Zügen gesehen. Psychologisch ist das barer Unsinn. Eine derartige Übertragung durch Vererbung ist nach allen Erfahrungssätzen ein Stück der Unmöglichkeit. Aber man würde darüber weggehen können, wenn diese mystische Einkleidung der natürlichen Liebesgeschichte ein nebensächlicher Zug, eine Art allegorischer Licenz wäre. Statt dessen ist sie nur Ouvertüre eines immer toller sich gebärdenden Gespensterspukes. Nicht nur die Zuneigung haben die Kinder von den Eltern geerbt, sondern sie sind in der Weise bloß Drahtpuppen derselben, daß sie im entscheidenden Moment dieselbe Szene spielen, sich auch entzweien und trennen müssen trotz ihrer heißen Liebe.

Damit hört jegliche Vernunft auf — und, was noch schlimmer, ganz wie bei Almansor und Zuleima hört jedes Interesse an diesen willenlosen Marionetten auf. Um die Unmöglichkeit des Spukes recht bis an die Grenze des Lächerlichen zu ziehen, treten nebenher gar Ratcliffs vererbte Gesichte als handgreifliche, sich einander zuneigende Nebelfiguren auf, die einander endlich, als der Liebhaber die Geliebte und sich selbst getötet, in die Arme fliegen, um ja recht deutlich zu machen, daß dieses Schicksal in diesem Stücke nichts Innerliches, an den Menschen Haftendes, sondern metaphysischer Spuk sei.

Charakteristisch für das Ganze ist, wie Hand in Hand mit diesem künstlichen Gewebe von Unsinn in dem eigentlichen Gange des Stückes eine davon unabhängige Handlung hervortritt, die alle Keime einer guten, mit rein menschlichen Mitteln wirkenden Tragödie enthält. Das Motiv des Liebhabers, der, von der Geliebten verschmäht, jeden erschlägt, dem sie die Hand reicht, ist hochpoetisch. Der wilde Charakter Ratcliffs, die Verknüpfung mit der Diebshöhle, in der er haust, sind einzeln sehr wirksam, obwohl man hier doch die Nachahmung Shakespeares und Schillers nicht unterschätzen darf. Darin hatte der Dichter recht, daß die Schilderung der Spitzbuben die Glanzstelle des Stückes sei. Nur muß man den Vorsatz für die That halten, um ein Ein-

dringen in den Kern der socialen Konflikte hier auch nur angedeutet zu finden. Man halte doch Schillers Räuber daneben. Unreifer Ideenwust ist dort gewiß mehr wie zu viel. Aber wie ganz anders schöpft Schiller bereits aus dem Vollen, wie siegend ist in allem Nebel der Form die Logik des Willens, vor allem: wie elementar gewaltig ist die Neuheit der sprachlichen Bilder im Gegensatze zu diesen kalten Versen.

In letzter Instanz kommt zu alledem noch der gleiche grobe Fehlgriff, wie bei Almansor: das Biographische gibt in der Liebesgeschichte, wie kühn auch die mystische Idee das bemänteln mag, den Ausschlag, und auch hier weist Maria den William so psychologisch unwahr nicht eigentlich des Fatums wegen zurück, sondern weil sie das Ebenbild jener kalten Hamburgerin ist, die den jungen Dichter verstoßen.

Das entscheidet. Vom Kolorit will ich gar nicht mehr reden. Schottland war gewiß das beste Land für eine so mystische Handlung. Indessen auch hier hatte der Unfug seine Grenzen. Wie weit man gehen konnte, hat Walter Scott bewiesen, der die Romantik dieser Hochlande zugleich zu verherrlichen und zu beherrschen verstand. Davon kennt Heine nichts. Er versetzte den altertümlichen Stoff keck in die Gegenwart, ohne das Parodistische zu fühlen, das damit hinein geriet. Der Pistolenschuß in der letzten Szene muß auf der Bühne wirken, wie ein anachronistischer Witz in einer Offenbachschen antikisierenden Posse. So fällt das Stück auseinander, wohin man greift.

Entstanden ist „Ratcliff" im Januar 1822 (nicht 1821, wie die spätere Einleitung angibt) in Berlin, der Erzählung Heines nach sehr rasch hintereinander. Zur Aufführung ist er nie gelangt. Ich verstehe nicht, wie man sagen kann, ein Versuch dieser Art könne jemals Aussicht auf Erfolg haben, — es sei denn, daß man die Tragödie in eine Oper verwandelte, was nicht schwer wäre.

Heine hat später hin und wieder moderne Gestalten mit fast allzu grellen Farben gemalt, sodaß ihre Lebenswahrheit sich dem Unappetitlichen näherte; aber ich finde, daß man sich ästhetisch bei den geschminkten Schönen des „Schnabelewopski" oder der „Neuen Gedichte" noch weitaus besser befindet, als unter diesen Gespenstern des „Ratcliff". Mag der strenge Sittenrichter sich auch darob entsetzen: die Thatsache bleibt nun einmal ewig wahr, daß der freie Genius des Dichters weit eher ein gutes Teil der landläufigen Moral über Bord werfen darf, als das kleinste Endchen logischen Denkens!

IV.

Ich habe im Voraufgehenden mit der einfachen Methode des Naturforschers, die niemals Anleihen beim Übernatürlichen macht, sondern sich begnügt mit dem Bloßlegen logisch aufgebauter Entwickelungslinien im Thatsächlichen, die dichterische Thätigkeit Heines in ihrer ersten Entfaltung nach zwei Seiten hin zu schildern versucht: in der Lyrik und im Drama. Gegeben war eine übermäßige, formlose Fülle von subjektiver Gemütserregung. Es zeigte sich, wie diese mit Notwendigkeit in der Lyrik, wo das Subjektive den Mittelpunkt bildet, sich am reinsten ausleben mußte und von dem Momente ab, wo der logische Geist des Künstlers ihr nur eine gewisse Richtung verlieh, edelste Früchte zeitigen konnte. Es zeigte sich im Gegensatze dazu, wie dieselbe im Drama die Kunstform ebenso notwendig sprengen und, da der logische Sinn, der darüber stand, denn doch die erforderliche Allgewalt vorläufig noch nicht besaß, hoffnungslosen Schiffbruch erleiden mußte. Nunmehr bietet sich uns eine dritte Erscheinungsphase des Kampfes zwischen Inhalt und Form dar, die in höchst eigentümlicher Weise die anderen ergänzt, obwohl sie so wenig zu einem erfreulichen Resultate führt wie die zweite.

Wahrscheinlich schon bald nach Abschluß des Almansor und Ratcliff faßt Heine den Plan zu einer epischen Prosadichtung, einem historischen Romane, der — darin dem Almansor verwandt — einen religionsgeschichtlichen Stoff behandeln soll. Er hat um diese Zeit sehr wohl das Hemmnis eingesehen, das ihm seine subjektiven, unablässig gewissen historischen Punkten in seiner eigenen Lebensgeschichte zugewandten Gefühle bei jeder freieren Kunstform in den Weg legen. Er begreift, daß er, um Gestalten zu schaffen, davon absehen müsse, sich selbst immer als Hauptperson auszuspielen. Die Forderung, die als solche vollauf berechtigt scheint, ist ihm ganz klar. Aber indem er sie praktisch erfüllen will, verfällt er in ein Extrem, das nun selbst wieder seinen Figuren verderblich wird gleich dem andern. Anstatt einzusehen, daß jene strengen Kunstformen — Drama oder Roman — eben nicht für ihn taugen, weil sie das Subjektive in solcher Fülle nicht vertragen, glaubt er den Knoten gelöst zu haben, wenn er einfach das Subjektive ganz herausstreicht. In Wahrheit unterbindet er sich damit die Herzader. Das Werk, das entsteht, ist allerdings objektiv, aber es ist nicht objektiv in dem Sinne, daß es eigenes Leben hätte, sondern es ist vom ersten Satze an tot, leer, schattenhaft, ohne Blut und Wärme.

Das Buch, das ich meine, ist der „Rabbi von Bacharach“. Auf dem Titel und in einer Schlußnote wird das, was wir gegenwärtig in Heines Werken unter diesem Namen besitzen, als Fragment be-

zeichnet, dessen Rest „ohne Verschulden des Autors“ verloren gegangen sei. Das biographische Werden des Ganzen, soweit es sich überblicken läßt, ist im Umriß in folgenden Daten enthalten. Im April 1823 waren die „Tragödien“ mit dem Intermezzo bei Dümmler erschienen. Der Rest des Jahres verstreicht in jenem oben geschilderten unklaren Streifen (Lüneburg, Hamburg, Kuxhaven-Helgoland, nochmals und für den Winter bis zum Abschluß des Jahres Lüneburg). In dieser Zeit muß die Idee zum „Rabbi“ langsam herangereift sein. Aus Briefstellen erhellt eine fortgesetzte Beschäftigung mit jüdischer Geschichte. Es fallen Worte von einer neuen großen „Tragödie“, die aber nicht ausgeführt wird und möglicherweise mit dem Romanstoffe zusammenfloß. Aus Göttingen (im Juni 1824) hören wir dann plötzlich vom „Rabbi“, an dem „erst ein Drittel geschrieben“. Zahlreiche Äußerungen des Briefwechsels aus der nächstfolgenden Zeit geben Zeugnis von der Tiefe des Quellenstudiums zum äußeren historischen Aufputz, — die eigentliche poetische Arbeit rückt im Weiteren kaum vom Fleck. Nun kommen die Taufe, die unerwartet glückliche lyrische Fortentwickelung durch den ersten Aufenthalt auf Norderney, endlich der entscheidende Erfolg des ersten Bandes der Reisebilder dazwischen. Die Freunde werden nicht mehr so lebhaft vom Fortgange des Romanes in Kenntnis gesetzt, die ganze Arbeit schläft ersichtlich ein. Wie weit sie bereits gediehen, ist durch keine Angabe sicher festgestellt. Noch taucht vorübergehend die Absicht auf, das Ganze im zweiten Bande der Reisebilder erscheinen zu lassen. Aber auch das kommt nicht zur Ausführung: — wohl der beste Beweis dafür, daß die Fortsetzung und der Schluß auch jetzt sich noch nicht finden wollten. Dann eine Pause von vielen Jahren. Endlich — im Juli 1840 — wird der Verleger Campe benachrichtigt, daß das erste Stück des gerade vorbereiteten vierten Salon-Bandes bestehen solle „aus einem ungedruckten Sittengemälde, wovon ich nur ein Fragment besaß (der Rest verbrannte bei meiner Mutter) und welches ich hier ergänzen wollte. Ich ergänze es jetzt notdürftigst, es wird etwa sieben bis acht Bogen betragen.“ Und einige Tage später heißt es in einem anderen Briefe an denselben: „Ich habe dieses mittelalterliche Sittengemälde vor etwa fünfzehn Jahren geschrieben, und was ich hier gebe, ist nur die Exposition des Buches, das bei meiner Mutter verbrannt ist — vielleicht zu meinem besten. Denn im Verfolg traten die ketzerischsten Ansichten hervor, die sowohl bei Juden wie Christen ein Zetergeschrei hervorgerufen hätten.“ Was von diesen späten Angaben zu halten sei, scheint mir, soweit ich die Sache überblicken kann, auch heute noch (allen unbewiesenen Vermutungen zum Trotz) vollkommen klar ausgesprochen in den Worten Strodtmanns (Heines Leben und Werke, 3. Auflage I, S. 699, Anmerkung 118): „Es mag wahr sein, daß, wie Heine seinem Verleger Julius Campe versichert hat, das ursprüngliche Manuskript des „Rabbi

von Bacharach" bei einer Feuersbrunst im Hause seiner Mutter zu Hamburg, nebst anderen Papieren des Dichters, verbrannte; doch wird eben nur der Anfang des Werkes ein Raub der Flammen geworden sein, denn nirgends findet sich eine glaubhafte Andeutung, daß die Erzählung jemals vollendet ward. Vermutlich besaß Heine noch eine Abschrift der ersten beiden Kapitel und begann später die Fortsetzung hinzu zu dichten; wenigstens ist in dem mir vorliegenden Manuskripte nur das unvollendete dritte Kapitel und die Bemerkung, daß „der Schluß ohne Verschulden des Autors verloren gegangen", von Heines eigener Hand geschrieben."

Das ist mit ein paar Sätzen alles, was wir von der Genesis des „Rabbi" wissen. Strodtmann hat, wie in so vielen Fällen, mit seiner strengen Sachlichkeit gleich von vorneherein klar gestellt, was in dieser Richtung klar zu stellen war. Anders für die ästhetische Auffassung. Hier hat derselbe Strodtmann sich in einer Weise verirrt, die typisch für sein ganzes ästhetisches Können ist. Da ich doch einmal bei dieser Gelegenheit ins Citieren hinein geraten, will ich auch das durch ein wörtliches Citat erläutern.

„Der uns erhaltene Torso" sagt Strodtmann (a. a. O. I. S. 382), „rechtfertigt vollkommen das Selbstgefühl, mit welchem sich Heine in den angeführten Briefstellen über den bedeutenden Wert dieser Arbeit äußert. Kein anderes seiner Werke ist so großartig angelegt, und trotz der umfassenden Studien, welche der Dichter in der Litteratur des spanisch-jüdischen Mittelalters gemacht hatte, stört uns nirgends ein ostensibeles Auskramen gelehrter Kenntnisse. Der kulturgeschichtliche Hintergrund des Bildes, welches die Erzählung vor uns aufrollt, ist mit den tiefsten und sattesten Farben gemalt, und das unheimliche Grausen, das der geschilderte Vorgang im Hause des Rabbi Abraham in uns erregt, wird echt künstlerisch gemildert durch das besänftigende Weben der Frühlingsnacht auf dem Rheinstrome und das kaleidoskopisch bunte Gewirr der Frankfurter Messe. Mit genialer Intuition erspart uns der Verfasser den leibhaftigen Anblick der Gräuelszenen bei der Judenermordung in Bacharach, während er uns den Eindruck derselben auf die handelnden Personen sympathisch mitempfinden läßt in der eisigen Verzerrung der Züge des Rabbi beim Anblick des Kinderleichnams unter dem Tische und in der Ohnmacht der schönen Sara, als sie ihren Gatten in der Synagoge aus dem Tone der Danksagung für ihre Rettung allmählich in das trübe Gemurmel des Totengebetes für die erschlagenen Verwandten übergehen hört. Die vorgeführten Gestalten sind ungemein scharf und lebensvoll gezeichnet; der Ton der Erzählung ist ein anmutig bewegter und hält sich in glücklichster Weise frei von dem beliebten romantischen Unfug eingestreuter Reflexionen. Gerade in dieser Enthaltsamkeit verrät sich der wahre Künstler, der unmittelbar durch die Gewalt des Stoffes zu wirken sucht und nicht

durch erklärendes Raisonnement, sondern durch die Handlung selber die Tendenz seiner Dichtung sich aussprechen läßt."

Das ist nun eine Fülle von sicherem Lobe, die gerade im Munde eines so ängstlichen Kritikers wie Strodtmann doppelt auffällt. Bei den nachfolgenden kleineren Biographen Heines ist sie als Vorbild entscheidend geworden, und das erstreckt sich sogar bis auf die Gegner, — Treitschke verfehlt nicht, in der mehrfach erwähnten Charakteristik gerade diesem Lobe beizupflichten, um seinen Tadel darauf zu pflanzen, wenn er sagt: „Ihm (Heine) fehlte die Gabe der Architektonik, die den Meister macht; von allen seinen geplanten größeren Werken kam keines zu Ende, nicht einmal der vielverheißende Anfang der Geschichte des Rabbi von Bacharach."

Ich glaube, die ungeteilte Bewunderung des trefflichen Strodtmann für den Rabbi hatte ihre stärkste Wurzel in einem Boden, der strenggenommen überhaupt nichts mit Ästhetik zu schaffen hat. Strodtmann war in seiner ganzen Auffassung Heines von einem unverkennbaren, am Gesamtbilde des Dichters haftenden Wohlwollen beherrscht. Aber er war andererseits zu ehrlich, um seines erklärten Lieblinges in den unaufhörlichen Fällen, wo dieser über die landläufige Moral sich hinwegsetzt, jemals recht froh zu werden. Ob dabei nicht ein gutes Stück Beschränktheit mit unterlief, will ich hier nicht untersuchen. Jedenfalls war sein eigenes Wohlwollen unabläßig in Konflikt mit den Thatsachen, die sein emsiges Suchen selbst zutage beförderte und die er — ein echter Forscher wie er war — niemals mit Sophistik zu bemänteln suchte. Nun muß es unumwunden eingestanden werden: die beiden ersten Kapitel des Rabbi erwecken den Eindruck, als wenn dieses Werk im Punkte der moralischen Reinheit und des absoluten sachlichen Ernstes ein Unikum unter Heines Schriften geworden wäre. Hier sind keine zweideutigen Luftsprünge, keine Pritschenschläge und keine gährenden Neuerungen. Gleich der Anfang ist derartig einfach und friedlich, daß man vergebens den Dichter der gleichzeitigen Harzreise darin sucht. Das entzückte Strodtmann. Ihm schien das Fragment der Höhepunkt Heinescher Leistung, weil es so harmlos anständig und doch — von Heine war. Es diente ihm gleichsam als Apologie des Mannes, daß derselbe wenigstens einmal einen Anlauf genommen, auch so etwas zu schreiben — etwas, was jedes junge Mädchen lesen könnte. Darum betont er auch besonders die Vermeidung der wilden Mordszene als Gipfel ästhetischen Feingefühls.

Schade nur, daß das alles nicht wahr ist. Der „Rabbi von Bacharach" ist in Wirklichkeit keineswegs eine glänzende Leistung Heines, er gehört durchaus zum Schwächeren, was derselbe geschrieben. Und zwar ist das erhaltene Fragment thatsächlich gerade so lange ziemlich ungenießbar, wie es anständig im erwähnten Sinne bleibt; kurz vor Schluß — wahrscheinlich von da ab, wo die hypothetische Pariser Zudichtung

anfängt — wird der Ton ein weit weniger gewählter, und doch hebt sich gerade hier die Handlung so, daß man das jähe Zerreißen des neuen Fadens mit einem Bedauern wahr nimmt, das die beiden älteren Kapitel niemals erweckt hätten. Ich will das im Einzelnen kurz erläutern und in die Analyse mit wenig Worten alles verflechten, was ich überhaupt noch vom „Rabbi" zu sagen habe; viel ist es nicht, denn die Fehler der Arbeit liegen allenthalben klar im Text zutage.

Wir sind selbst vom ästhetisch-historischen Standpunkte aus berechtigt an einen Roman, der gegen Mitte der zwanziger Jahre in unserem Jahrhundert geschrieben worden ist, bereits gewisse, nicht gerade niedrige Anforderungen zu stellen, ohne dem Vorwurfe der Mißachtung historischer Entwickelungsstufen zu unterliegen.*) 1809 hatte Göthe die Wahlverwandtschaften geschrieben. Dieser Roman gibt für die psychologische Behandlung einen ungefähren Maßstab. Er ist nach meinem Urteil einer der sichtbarsten Marksteine in der Geschichte der epischen Prosadichtung. Das Gewicht liegt dabei nicht auf der mehr oder minder problematischen Art der Durchführung im Einzelnen,**) sondern allgemein auf der Anerkennung einer — so zu sagen — naturwissenschaftlichen Auffassung der Dinge auch in der Dichtung, der bewußten Verlegung der Schicksalsideen ins Bereich des Natürlichen, durch die bestehende Welt Gegebenen im Gegensatze zu allen metaphysischen Träumereien. Die „Wahlverwandschaften" bezeichnen den mächtigsten in der gesamten Weltlitteratur überhaupt bemerkbaren Ruck zur Erfüllung dessen, was wir heute mit einem an und für sich sehr treffenden, aber oft mißbrauchten Namen den „realistischen Roman" nennen. Einen zweiten deutlichen Meßpunkt für den objektiven Wert eines Romanes vom Jahre 1824 liefert Walter Scott. Er zeigt uns den Typus des historischen Prosaepos, wie ihn diese Zeit erreicht hatte. Es handelt sich bei dieser speziellen Art des Romanes

*) Das Wort Roman ist in diesen Sätzen ganz allgemein gebraucht. ohne daß ich ein Interesse daran gehabt hätte, an dieser Stelle etwa auf die Detailfrage der Trennung von Roman und Novelle oder ähnliches näher einzugehen. Die übersichtliche Geschichte der epischen Prosadichtung in den letzten hundert Jahren soll erst noch geschrieben werden. In den Kreisen unserer angesehenen Kritiker herrscht gerade hier eine historische Unbildung, die wahrhaft bedauerlich ist.

**) So wie Göthe das psychologische Experiment in den „Wahlverwandtschaften" im Detail durchgeführt hat, bietet es dem Standpunkte des modernen Physiologen unbedingt eine kleine Anzahl von Blößen. Das Entscheidende und Neue liegt in der Behandlung des Ganzen, der Unterordnung des Menschen unter absolut unvermeidliche Naturmächte, die als solche blind wirken und durch ihre Macht über sehende Menschen diesen ihr Schicksal zur Tragödie machen. Auch die Behandlung des Hintergrundes ist in dem Götheschen Roman ganz und gar dieser Grundidee angepaßt. Es ist freilich sehr bemerkenswert und charakteristisch für unsere ganze weisheitsschwere Götheforschung, wie wenig sie durchweg diese wahre Größe des Buches erkannt hat.

nicht in der Götheschen Weise um den psychologischen Kern*), sondern um eine Formfrage, — um die Frage nach der Art der Behandlung eines historischen Stoffes, nach der Art der Schilderung einer thatsächlich nicht mehr bestehenden Zeit. Auch Walter Scott bezeichnet für sein Gebiet eine bereits sehr hoch entwickelte, unserer modernen Auffassung mit mächtigem Sprunge sich nähernde Phase. Weitaus sicherer, als im Drama oder in der Lyrik, läßt sich bei Walter Scott sowohl wie bei Göthe eine unmittelbar zu uns ansteigende Entwickelungswelle verfolgen, aus der heraus ein Urteil über den Heineschen Versuch mit großer ästhetischer Überlegenheit möglich ist. Das Urteil aber muß, wo immer es bei dem „Rabbi" ansetzt, ein vernichtendes werden. Das erste Kapitel beginnt mit einer geschichtlichen Auseinandersetzung, die an und für sich knapp und sicher vorgetragen ist. Der geläuterte Geschmack unserer Tage wünscht nicht mehr, daß der historische Roman in derartigem Lehrbuchstone anhebt, aber man braucht bloß an Walter Scotts schier unermeßliche Introduktionen zu erinnern, um milde gestimmt zu werden. Unverzeihlich aber ist bereits die matte Art der Überleitung zu dem ersten Romanbilde. Anstatt daß die Szene des Paschafestes im Hause des Rabbi als plastisch-lebendiger Vorgang sich vor uns aufbaute, (wie meisterhaft verstand gerade Walter Scott, eine solche erste bewegte Situation anschaulich zu machen!) wird erst das Programm einer solchen Feier als archäologisches Referat trocken mitgeteilt und dann die Szene selbst bloß in den Reflexionen der schönen Sara, die uns dadurch selbst in nichts näher kommt, geschildert. Gesprochen (gerade im Dialog kann der historische Roman seinen selbständigen Reiz neben der Geschichte am leichtesten zur Geltung bringen!) wird sozusagen überhaupt nicht, und selbst die Erzählung der Handlungen ist so ermüdend farblos, daß man bisweilen meinen könnte, man habe bloß einen kurzen, ledernen Inhaltsauszug einer Dichtung, wie ihn Zeitungskritiken zu geben pflegen, vor sich, nicht den Roman selbst. Ähnlich wie im „Almansor", ist auch hier der zu Grunde liegende Stoff an und für sich ein ganz eminent dramatischer, aber die schlechte Schilderung verdirbt jede Wirkung. Die zweite Szene des Kapitels — die Rheinfahrt — nimmt wenigstens einen Anlauf zu poetischer Ausgestaltung. Aber wie schwach

---

*) Kein Mensch wird behaupten wollen, Walter Scott könne auf dem Gebiete des Psychologischen irgendwie mit Göthe oder den größeren englischen, französischen und russischen Realisten unseres Jahrhunderts verglichen werden. Aber man legt auch hier jetzt bisweilen einen viel zu geringen Maßstab bei ihm an. Seine Weltanschauung ist gewiß eine beschränkte, wo große Auffassung ins Spiel kommt. Der praktische nüchterne Beobachter im Einzelnen aber verfügte über einen unerschöpflichen Schatz echt realistischen Materials, der besonders seine der eigenen Zeit näher stehenden Romane, wie den „Altertümler, gerade hier sehr wertvoll macht.

verläuft er! Die ganze Naturschilderung beschränkt sich auf ein paar romantische Koulissen. Man lese z. B.: „Es war eine jener Frühlingsnächte, die zwar lau genug und hellgestirnt sind, aber doch die Seele mit seltsamen Schauern erfüllen. Leichenhaft dufteten die Blumen; schadenfroh und zugleich selbstbeängstigt zwitscherten die Vögel; der Mond warf heimtückisch gelbe Streiflichter über den dunkel hinmurmelnden Strom; die hohen Felsmassen des Ufers schienen bedrohlich wackelnde Riesenhäupter ...“ Und man vergleiche damit eine beliebige Naturschilderung aus der „Harzreise“ oder dem „Atta Troll“, um vollauf berechtigt zu finden, wenn ich sage: hier ist auch nicht die Spur von dem wirklich echten Heine, den wir bewundern. In der langen Traumvision der Sara ist manches reizende Bildchen enthalten; aber diese Mondscheinphantasie unmittelbar nach der grausigen Abendfeier müßte denn doch ganz anders gehalten sein, um einen wirklichen Kontrast zu bilden. Der Geist, der darin steckt, ist vollkommen der des fliehenden Almansor, der von Goldkäfern und Glühwürmchen faselt. Diese Sorte farbloser Romantik ist nicht Poesie, sondern Kinderei. Vielleicht nie wieder in seinem ganzen Leben ist Heine in einem ernst gemeinten Versuche so hoffnungslos an der Klippe dieses Irrglaubens gescheitert, der vor allem daran schuld war, daß die wahre poetische Ausbeute — zumal im Roman — bei der ganzen Schule der deutschen Romantiker so überraschend gering ist. Das „So ihr nicht werdet wie die Kindlein“ ist in diesem buchstäblichen Sinne eins der schlimmsten Losungsworte, die der Dichter überhaupt aufgreifen kann.

Das Psychologische ist im ganzen ersten Kapitel so dürftig wie möglich. Die schöne Sara dient zwar unausgesetzt als Reflektor für die ganze Handlung in Gegenwart und Vergangenheit; individuelle Eigenschaften an ihr selbst entdeckt man aber dabei nicht. Der Rabbi ist ein Schatten, dessen Existenz man beständig vergißt.

Das zweite Kapitel ist zum größern Teile gefüllt mit kulturgeschichtlichen Notizen, die alles eher sind, als anständig verarbeitet und gruppiert. Hin und wieder blitzt ein treffendes Wort durch, die größere Masse ist auch stilistisch ohne allen Gehalt. Der Rabbi und sein Weib, die den Mittelpunkt bilden sollten, treten kaum hervor. Was wiederum am meisten stört, ist das monotone Weitererzählen ohne Dialog. Endlich — in der Judengasse — hat das denn doch ein Ende. Man vernimmt gesprochene Worte, wenn auch keine bedeutenden. Ganz ausgesucht geschmacklos ist die wörtliche Zitierung des seitenlangen, albernen Liedes aus der Agade. Nach einer weiteren Stelle voll endloser, durch und durch unplastischer Beschreibung fällt zum Schlusse des Kapitels die schöne Sara, ohne im ganzen Kapitel einen Satz gesprochen zu haben, wiederum in Ohnmacht; die Ursache sehen wir nicht vor Augen, sondern sie wird uns nachträglich anvertraut. Damit endet das eigentlich der Zeitperiode, von der wir sprechen, an=

gehörende Fragment des Romanes aller Wahrscheinlichkeit nach. Das Bruchstück, das als Kapitel III angehängt und vielleicht erst zu Beginn der vierziger Jahre in Paris hinzugedichtet ist, weicht im Tone nicht unerheblich von dem anderen ab. Die Idee der Fortführung mag der alten, im ersten Manuskripte geplanten oder bereits ausgeführten entsprechen; die gewählte Form ist ganz entschieden eine frischere und individuellere. Der spanische Ritter, der plötzlich auftritt, ist eine wirkliche Gestalt, die Leben hat. Er hat Züge von Heine selbst, das ist unverkennbar. Aber es pulsiert Blut in seinen Adern. Auch die Schnapperelle wird plötzlich ein lustiger Typus, in dem sich der Dichter des Schnabelewopski verrät. Wenn man ihr Bild zu Ende von Kapitel III mit dem in Kapitel II (als Sara neben ihr betet) vergleicht, so wird man allerdings finden, daß sie mit dem erwachten Leben überhaupt auch äußerlich eine andere geworden ist,*) — ein Beweis mehr, daß Kapitel III von II in der Abfassungszeit durch einen langen Zwischenraum getrennt ist und daß Heine beim nachträglichen Hinzudichten das Voraufgehende im Einzelnen nicht mehr ganz beherrschte. Warum der Dichter nun nicht wenigstens 1840 noch ein paar weitere Kapitel in dem angeschlagenen Tone geschrieben, ist unbekannt; vielleicht empfand er selbst den Zwiespalt des Alten und Neuen und sah voraus, daß derselbe unheilbar werden würde, wenn er noch weiter fortsetzte. Werfen wir — wie es sich auch damit verhalte — den Torso des ganzen „Rabbi von Bacharach" getrost in jenes große Fach der Weltbibliothek, dessen staubbedeckte Folianten lediglich Domäne des Litterarhistorikers bleiben und durch kein ästhetisches Band mehr mit der genießenden Gegenwart verknüpft sind.

Drama wie historischer Roman: sie waren beide gleich unfruchtbarer Boden für dieses eigenartige Talent. In ihren engen Fesseln erlahmte seine ursprüngliche Wucht. Die Fesseln zu sprengen und ein Neues in beidem zu schaffen, war ihm auch nicht gegeben. Neben die aufsteigende Linie der Lyrik, die das Doppelte geleistet: erst freie und originale Bewegung innerhalb des gegebenen Volksliedermetrums, dann Zertrümmerung jeder Schranke und sieghaftes Neuschaffen durch

*) In Kapitel II heißt es von ihr: „Nach einer Weile aber hoben sich schmachtend langsam die wasserklaren Augen der guten Frau, ein flaches Lächeln glitt über das porzellanhaft rot und weiße Gesicht . . . . . . dann legte die gute Frau selbstgefällig ihre Hand, die wirklich noch schön war, auf die Lehne des Betpultes und mit einer graziösen Bewegung des Hauptes" u. s. w. Damit vergleiche man nun die Schilderung, die Don Isaak der Wahrheit getreu von derselben Dame in Kapitel III entwirft, wo von ihren „blöde verglasten Lippen", der „schwerfälligen Talgtonne" ihres Leibes und dem „müffigen Morast", auf dem ihr Medaillon ruht, die Rede ist. Man irrt zwar, wie jeder Kundige weiß, nur zu leicht in solchen Konjekturen; aber der Schein ist entschieden für die Annahme einer chronologischen Differenz bei der Abfassung.

die gewaltige That der Nordseebilder — trat eine Niederlage. Aber die Kraft des Kämpfers zersplitterte sich nicht darin. Während noch der „Rabbi" ihm Mühe macht, ohne daß er sich des Irrweges klar bewußt ist, findet er fast spielend leicht auf neuem Boden in der Prosa eine Form, die — nicht ganz so glänzend wie die Lyrik, aber doch auch in einer hervorragend glücklichen Weise imstande sein sollte, alles Zarte, alles Erhabene und alles Zügellose seines Genius zur Entfaltung zu bringen. Ein erster, biographisch wie ästhetisch epochemachender Wurf — die „Harzreise" — eröffnet die Reisebilder. Damit sind wir bei dem Stoffe unserer vierten — und zugleich für diesen Band der letzten — ästhetisch-kritischen Abhandlung angelangt.

Viertes Buch.

Heines Prosa in den „Reisebildern“.

Inhalts-Übersicht.

I.

Es war ums Jahr 1830 — dreizehn Jahre seit dem Erscheinen der ersten schüchternen Proben Heinescher Kunst in einer Hamburger Zeitschrift, drei seit Publikation des gewaltigen Sammelwerkes des Buchs der Lieder — da wollte ein junger Schriftsteller und neugebackener Doktor der Philosophie die persönliche Bekanntschaft des Mannes machen, der im letzten Dezennium die litterarische Welt mehr in Aufruhr gebracht, als irgend ein anderer. Er gedachte eine wilde Bacchantennatur zu finden, einen Koloß, dem die Erde eben groß genug war, um seine Füße darauf zu stellen und den Punkt des Archimedes in ihr zu haben, von dem aus seine Titanenkraft alles Heilige in den Staub warf und am Ewigen rüttelte. Und er fand einen stillen, träumerischen Menschen mit einem sanften Lächeln, in das sich höchstens ein klein wenig ganz harmlose Bosheit mischte, einen Gelehrten mit blassem Gesichte und dunkelbraunem, glattem Haar, der mit fast trockener Genauigkeit die kritische Feile an jeden seiner berühmten Verse zu setzen und im gewagtesten Gedanken, den die Welt nur als die fast ungewollte Explosion einer tief innerlichen, brennenden Sinnlichkeit entschuldigen zu können glaubte, eine feste ästhetische Theorie zu verfechten geneigt war. Er machte nur die Erfahrung, die vor ihm und nach ihm noch so manchen in Verwunderung gesetzt hat, der Heine persönlich kennen lernte. Aber noch ein anderes fiel dem Besucher, der kein schlechter Beobachter war, auf.

Der Dichter weilte seit Monaten in Hamburg, und er war in seinem Leben so oft und lange dort gewesen, daß er wohl am Flecke hätte heimisch sein können, wie trüb auch manche Stunde ihm gerade hier verflossen. Dennoch erschien er dem Fremden wie ein Zugvogel, der nirgend seines Bleibens hat, wie ein Reisender, der den Abend vorher dem Postwagen entstiegen ist und im Hotel zur Nacht bleibt. Der Koffer war das wichtigste Stück im Zimmer, und der feine Kenner der Weltlitteratur hatte wie ein Handlungsreisender oder eine

Dame, die von Bad zu Bad fährt, allezeit zum Bibliothekar den Besitzer der nächsten Leihbibliothek.*)

Man wird an diese Schilderung erinnert, wenn man über dem Besten, was Heine bis zu jenem Jahre 1830 in Prosa geschaffen, den Titel liest: „Reisebilder“. Läßt man den „Rabbi“ und ein paar Kleinigkeiten beiseite, so paßt er überhaupt auf Alles, was Heine in prosaischer Form bis dahin hatte drucken lassen.

Als Fremdling vom Rhein, als reisender Student in jungen Semestern, kam der Dichter zu Anfang der zwanziger in die preußische Hauptstadt und schilderte, was er dort mit aufgewecktem Sinne als neu erhaschte, in dem frühesten Werke, den „Briefen aus Berlin“. Ein Sommerausflug zu einem Freunde nach Gnesen schenkte das Memoire „über Polen“. Dem bemoosten Haupte, das zum zweiten Male zu Göttingen Jura ochste, lieferte die Fußtour durch den Harz vom Herbste 1824 den Stoff zur „Harzreise“. Am Meeresstrande, im Seebade, erwuchsen dem einsamen Spaziergänger dann fast spielend leicht die Träumereien des Prosawerkes „Nordsee“, später „Norderney“ getauft, und das tolle Buch „Le Grand“, aus London schrieb der flüchtige Besucher, der unverhoffter Weise in des Onkels glänzendem Kredit schwelgen durfte, die „Englischen Fragmente“ (1827), und die italienische Reise endlich bot als üppige Frucht mit drei ungleichen Kernen das glühende Farbenbild „Italien“, mit dem der Zauber der „Reisebilder“ im engern Sinne seine Kraft verlor und zurücktrat vor dem erweiterten Kreise des Schaffens in Paris. Es sind in Wahrheit die „Wanderjahre“ des Dichters, die sich in diesen Büchern spiegeln. Wenn man sie als Ganzes faßt, so geht als einziger Faden durch das Gewebe nur die wechselreiche Stimmung des Wanderers, der bald Geschautes beschreibt, bald, an das Gesehene anknüpfend, Reflexionen nachhängt und Erinnerungen heraufbeschwört. Die Form des Briefes schweift zwanglos über in die des Tagebuchs, des Gespräches, ja der Novelle. Sondert man die ältesten, unreifen Plaudereien aus Berlin von der Hauptmasse ab, so zeigt sich in den tausend Lichteffekten und Lichtabstufungen der letzteren doch durchweg ein einheitlicher philosophischer Boden, der abwechselnd in tiefem Ernste und polemischer Schlagfertigkeit durchleuchtet oder unter einem üppigen Gewinde von Humor und Ironie sich verbirgt; es ist dieselbe Philosophie, die auch in der Lyrik nach glücklicher Überwindung der jugendlichen Sentimentalität mehr und mehr die Oberhand gewonnen hatte, nur daß in der Prosa das einseitig erotische Element noch weitaus mehr in den Hintergrund tritt, als es in der „Heimkehr“ und selbst den Versen der „Nordsee“

---

*) Ludolf Wienbargs Erinnerungen an Heinrich Heine, im Auszuge mitgeteilt von Strodtmann „Heines Leben und Werke“. 3. Aufl. Band I. Seite 615 ff.

geschehen, und dafür religiöse, historisch-politische und ästhetische Fragen die Hauptrolle spielen. Im übrigen lassen sich allgemeine Gesichtspunkte zur Beurteilung nicht wohl gewinnen, so daß alle näheren Erörterungen der Analyse im einzelnen überlassen bleiben. Ich beginne mit einer einleitenden Übersicht der frühesten Prosaversuche Heines, denen sich die „Briefe aus Berlin" eng anschließen und die mit letzteren zusammen und dem Memoire „über Polen" sehr gut die stilistische Schule andeuten, die der Verfasser der eigentlichen „Reisebilder" in seiner Prosa durchgemacht.

II.

Durch Heines Prosastil gehen, wie jeder, der auch nur seine bekanntesten und besten Bücher gelesen hat, empfinden muß, zwei deutliche Strömungen, von denen bald die eine, bald die andere die Oberhand gewinnt. Es liegt darin gleichsam ein doppelter Stil. Zwei Proben, die ich ohne chronologische Rücksicht aus beliebigem Zusammenhange nehme, mögen das am einfachsten ausdrücken. Zunächst eine Stelle aus dem Buche Le Grand, die das charakterisieren mag, was ich den künstlich blühenden, lyrisch angehauchten Stil nennen möchte. Es ist die Rede von Napoleon I.

„Denke ich an den großen Kaiser, so wird es in meinem Gedächtnisse wieder recht sommergrün und goldig, eine lange Lindenallee taucht blühend empor, auf den laubigen Zweigen sitzen singende Nachtigallen, der Wasserfall rauscht, auf runden Beeten stehen Blumen und bewegen traumhaft ihre schönen Häupter — ich stand mit ihnen in wunderlichem Verkehr, die geschminkten Tulpen grüßten mich bettelstolz-herablassend, die nervenkranken Lilien nickten wehmütig zärtlich, die trunkenroten Rosen lachten mir schon von weitem entgegen, die Nachtviolen seufzten — mit den Myrten und Lorbeeren hatte ich damals noch keine Bekanntschaft, denn sie lockten nicht durch schimmernde Blüte, aber mit den Reseden, womit ich jetzt so schlecht stehe, war ich ganz besonders intim."

Wer sucht, findet ähnliche Beschreibungen in Masse, zuweilen übertrieben bis zur bewußten Parodie, öfter jedoch mit dem guten Glauben an künstlerische Wirkung eingefügt. Diese Redeweise hat etwas vom Tone eines Kindermärchens an sich, freilich etwas bewußt Kindliches. Die meist vollkommene Plastik der Bilder läßt sie nicht kindisch werden, aber sie ermüdet, sobald man gezwungen wird, größere Partieen in ihr zu lesen. Bei aller bewundernswerten Technik — und Heine war in der Technik dieses Stiles allen romantischen Genossen unendlich überlegen — könnte man die Heineschen Prosawerke nicht

zweimal lesen, wenn sie ganz nach diesem Muster geschrieben wären. Es war dieser Stil, den Heine selbst im Auge hatte, als er einmal so herb über die leidige Schule urteilte, in die er sich wider Willen für immer hineingeritten. Durchflochten sind allerdings seine sämtlichen Bücher mit Proben ähnlicher Art, wenn auch die Behandlung eine immer feinere wird. Aber es hieße einen groben Irrtum weiterverbreiten, wenn man diesen blumigen, mehr oder minder gezierten Stil als den absolut typischen für Heine aufstellen wollte. Neben ihm und in der Hauptmasse des Geleisteten durchaus dominierend, findet sich eine ernste, markige Sprache, deren Perioden von keinem einzigen der großen Stilisten unseres Jahrhunderts überboten werden. Ich wähle das Beispiel aus dem 23. Kapitel der Reise von München nach Genua.

„Verona, die uralte, weltberühmte Stadt, gelegen auf beiden Seiten der Etsch, war immer gleichsam die erste Station für die germanischen Wandervölker, die ihre kaltnordischen Wälder verließen und über die Alpen stiegen, um sich im güldenen Sonnenschein des lieblichen Italiens zu erlustigen. Einige zogen weiter hinab, anderen gefiel es schon gut genug am Orte selbst, und sie machten es sich heimatlich bequem und zogen seidene Hausgewänder an und ergingen sich friedlich unter Blumen und Cypressen, bis neue Ankömmlinge, die noch ihre frischen Eisenkleider anhatten, aus dem Norden kamen und sie verdrängten — eine Geschichte, die sich oft wiederholte und von den Historikern die Völkerwanderung genannt wird. Wandelt man jetzt durch das Weichbild Veronas, so findet man überall die abenteuerlichen Spuren jener Tage, sowie auch die Spuren der älteren und der späteren Zeiten. An die Römer mahnt besonders das Amphitheater und der Triumphbogen; an die Zeit des Theodorich, des Dietrichs von Bern, von dem die Deutschen noch singen und sagen, erinnern die fabelhaften Reste so mancher byzantinisch vorgotischen Bauwerke; tolle Trümmer erinnern an König Alboin und seine wütenden Longobarden; sagenreiche Denkmale mahnen an Karolum Magnum, dessen Paladine an der Pforte des Doms ebenso fränkisch roh gemeißelt sind, wie sie gewiß im Leben gewesen — es will uns bedünken, als sei die Stadt eine große Völkerherberge, und gleich wie man in Wirtshäusern seinen Namen auf Wand und Fenster zu schreiben pflegt, so habe dort jedes Volk die Spuren seiner Anwesenheit zurückgelassen, freilich oft nicht in der leserlichsten Schrift, da mancher deutsche Stamm noch nicht schreiben konnte und sich damit behelfen mußte, zum Andenken etwas zu zertrümmern, welches auch hinreichend war, da diese Trümmer noch deutlicher sprechen als zierliche Buchstaben. Die Barbaren, welche jetzt die alte Herberge bezogen haben, werden nicht ermangeln, ebensolche Denkmale ihrer holden Gegenwart zu hinterlassen, da es ihnen an Bildhauern und Dichtern fehlt, um sich durch mildere

Mittel im Andenken der Menschen zu erhalten." — Wenn nicht, wie in der Schlußbemerkung, fast immer etwas Pfeffer in diesen Schilderungen läge, könnte man, rein stilistisch betrachtet, kaum bessere Muster einer kernigen deutschen Sprache für Schullesebücher finden, als bei Heine. Hier ist nichts von der Häufung farbiger Adjektiva, nichts von der gewollten Kindlichkeit, die mitten im ernsten Stoffe den Ton eines Andersenschen Märchens anschlägt. Die Sprache ist ohne jede Künstelei einfache, sichere Wiedergabe des Gedankens. Nach natürlichem Gesetze prägt sich freilich der Erinnerung des flüchtig Lesenden weit mehr das Sonderbare, als das Vortreffliche ein, und so wird man bei der größeren Anzahl von Leuten, die Heine gelesen haben, ja über ihn schreiben, wohl ein lebhaftes — sei es tadelndes oder lobendes — Gefühl für Heines blumige Stilart, fast gar nicht dagegen ein klares Bewußtsein des ernsten Stiles in demselben Heine finden.

Überblickt man die Jugendwerke Heines mit Rücksicht auf jenes sprachliche Doppelphänomen, so erkennt man leicht auch in ihnen schon in der Anlage die doppelte Wurzel. Die paar Briefe aus der ersten Hamburger Zeit können, wie Briefe überhaupt, nicht als ausreichende Zeugnisse für die Höhe der damaligen sprachlichen Ausbildung des jungen Mannes gelten, denn man schreibt an einen Freund im allgemeinen nicht so, wie man es in einem Aufsatze für den Druck thun würde. Um so auffallender ist gerade hier schon die Geziertheit des Stiles. Die Anlage für eine Art lyrischer Künstelei in der Prosa scheint eine anfängliche gewesen zu seiu, wenn sie auch hier noch weniger in grellen koloristischen Effekten als in einer gewissen Stürmerei und Drängerei hervortritt, einer theatralischen Derbheit, die als Stilform sicher anempfunden und berühmten Mustern nachgebildet war, so ernst und wahr auch der Schmerz des unglücklich Liebenden im Gedanken gewesen sein mag; man kann die Erfahrung alle Tage machen, daß auch wo die Empfindung echt und tief ist, doch der Unerfahrene eine fremde, gekünstelte Form aufgreift, wenn er sein Weh vor anderen kund thun soll, wie denn junge Mädchen, die gar nicht vorhaben, mit ihrem Schmerz Komödie zu spielen, demselben doch oft Worte leihen, die sie einmal auf der Bühne oder in einem sentimentalen Roman vernommen haben.

Man nehme die folgende Stelle aus dem zweiten von Hüffer mitgeteilten Briefe an Sethe (Hamburg, im Oktober 1816).

„Ich habe sie wiedergesehen, — [die Geliebte]

> „Dem Teufel meine Seele,
> Dem Henker sei der Leib,
> Doch ich allein erwähle
> Für mich das schöne Weib."

Hu! Schauderst du nicht, Christian? Schaudere nur, ich schaudre auch. — Verbrenne den Brief, Gott sei meiner Seele gnädig. —

Ich habe diese Worte nicht geschrieben. — Da saß ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben. Das kommt, weil es Mitternacht ist — O Gott! Wahnsinn sündigt nicht. — Du! Du! hauche nicht zu stark, da habe ich eben ein wunderhübsches Kartenhaus aufgeschichtet, und ganz oben auf steh ich und halte sie im Arm!" — Nun denke man sich einen jungen Mann mit solcher Neigung im Banne der Lektüre von Novalis und Jean Paul. Es kann nicht ausbleiben, daß er in die angedeutete Richtung hineingerät, wenn er sie auch bald als Meister zu modeln lernt.

Andererseits aber weisen seine etwas neueren prosaischen Versuche im Gebiete der ästhetischen Kritik, die der Bonner und Göttinger Student drucken läßt, bereits ebenso deutlich auf das Heranwachsen jenes originalen, durch und durch gesunden Stiles neben dem anderen hin, ja derselbe scheint für die ersten Universitätsjahre gänzlich maßgebend zu sein. Natürlich ist auch er nicht von vorne herein fertig. Wie dort eine künstlich derbe, an die „Räuber" gemahnende Phase vorausläuft, so hier eine philiströse — mit steifen Sätzen, die stilistisch noch so unbeholfen und trocken sind, wie der Gedanke unreif und schulgemäß unfrei ist. Obenan steht ein Aufsatz über „die Romantik" aus Bonn (1820). Es ist der Verfasser der „Jungen Leiden" und des Entwurfs zum „Almansor", der zu uns spricht. Man höre den Anfang.

„Nr. 12, 14 und 27 des ‚Kunst- und Unterhaltungsblatts' enthält eine alte, aber neu aufgewärmte und glossierte Satire wider Romantik und romantische Form. Ob man zwar einer solchen Satire eigentlich nur mit einer Gegensatire entgegnen sollte, so ist es dennoch die Frage, ob man hierdurch der Sache selbst nützen würde. Nr. 124 der „Hall. allgem. Litteratur-Zeitung" enthält die Rezension einer solchen Gegensatire, deren Wirkung auf die Gegenpartei dieselbe zu sein scheint, welche auch jene Karfunkel- und Solarissatiren auf die Romantiker ausgeübt haben, nämlich Achselzucken. Ich wenigstens möchte daher nicht ohne Aussicht, dadurch nutzen zu können, also bloß des Scherzes halber, von einer Sache sprechen, von der die Ausbildung des deutschen Wortes fast ausschließlich abhängt. Denn wenn man auf den Rock schlägt, so trifft der Hieb auch den Mann, der im Rocke steckt, und wenn man über die poetische Form des deutschen Wortes spöttelt, so läuft auch manches mit unter, wodurch das deutsche Wort selbst verletzt wird. Und dieses Wort ist ja eben unser heiligstes Gut, ein Grenzstein Deutschlands, den kein schlauer Nachbar verrücken kann, ein Freiheitswecker, dem kein fremder Gewaltiger die Zunge lähmen kann, eine Oriflamme in dem Kampfe für das Vaterland, ein Vaterland selbst demjenigen, dem Thorheit und Arglist ein Vaterland verweigert. Ich will daher mit wenigen Worten, ohne polemische Ausfälle, und ganz unbefangen, meine subjektiven Ansichten über Romantik und romantische Form hier mitteilen."

Das ist durchweg ein Stil, der erst werden will, der noch keinen sicheren Schritt hat. Was den Inhalt des kurzen Aufsatzes angeht, so ist er bezeichnend für die Unklarheit des Anfängers über seine eigene Stellung zur Romantik. Man erkennt den poetischen Feuergeist, der sich aus allerhand Gelesenem und Gedachtem eine Art eigener romantischer Theorie ausgebildet hat, dann nach Bonn gekommen ist, sich für Schlegel begeistert hat, ohne zu merken, daß dieser gar nicht sein Ideal vertritt, und aus alle dem ein Potpourri braut, das in seinen inneren Bestandteilen überhaupt keinen Zusammenhang hat. Da erscheint zuerst in den aller rundesten und nacktesten Worten die romantische Schullegende vom Altertum, das bloß Sinnenrausch gekannt, von der christlichen Liebe, die den Menschen zuerst vertieft und die neue, romantische Poesie ermöglicht habe. Das Wahre und Falsche in dieser historischen Schablone hat Heine selbst nachmals im ersten Buche seiner „Romantischen Schule" überzeugend genug dargelegt. Dann aber folgt in dem alten Aufsatze ein kühner Sprung. Während die echten Romantiker aus jener Prämisse ganz folgerichtig in ihrer neu erweckten romantischen Poesie vor allem das Christlich-Allegorische als Hauptpunkt entwickelten, sich als Spiritualisten den Plastikern gegenüberstellten, verlangt Heine auch für die neue Kunst absolute Plastik, ein Selbstwirken, das bloß als verborgenen Kern noch eine allegorische Deutung einschließen soll in der Weise, daß es für solche, die den Kern gar nicht finden, doch noch vollkommenes Ganzes bleibe. An und für sich ist das eine vermittelnde Lösung für beide Lager, die vortrefflich sein könnte. Das schwere Mißverständnis liegt aber im nächsten Satze, der mit größter Ruhe, anstatt in eine polemische Spitze gegen die Romantiker, die das aufgestellte Programm keineswegs erfüllten, auszulaufen, nun eben August Wilhelm von Schlegel als den Mann preist, der vollkommener Plastiker und Romantiker in einem und darin nur noch Goethe vergleichbar sei. Von diesem Schnitzer abgesehen, ist dann der Schlußgedanke, der Christentum und Rittertum überhaupt nur als Mittel gelten läßt und den freien deutschen Dichtergenius feiert, wieder an und für sich richtig, wenn auch nicht vollkommen logisch der eigenen Anfangsbegründung entsprechend. Was praktisch bereits seine ersten Liedercyklen ahnen lassen, zeigt Heine eben hier auch schon ungewollt in der Theorie: er war bereits in dieser ersten Zeit, wo er durch und durch beredter Apostel der Schlegelschen Romantik zu sein glaubte, durch seine angeborene Logik und freie Weltanschauung aus dem ganzen Netze heraus und auf dem besten Wege, der unerbittlichste Kritiker der hergebrachten romantischen Ideenlinie zu werden. Als er dreizehn Jahre später sein großes Totengericht über die ganze Schule hielt, begriffen allerdings die wenigsten, wie sehr auch das herbste Wort in dem stolzen Buche auf einem Stamme von alten, weit hinabreichenden Wurzeln gewachsen war; die vernich-

tende Kritik der Gefeierten von ehemals erschien ihnen als eine Inkonsequenz des Dichters gegen sich selbst, man meinte nur in persönlichen Motiven den Grund des Umschlages finden zu müssen. Aber schon aus den kurzen Sätzen von 1820 hätte dasselbe Urteil sich ergeben sollen, und es war eher damals ein persönlicher Grund, der die unlogische Milde eingab, als später. Zweimal im Leben Heines wiederholt sich derselbe Vorgang: bei Börne für die Politik genau so wie bei Schlegel für die Ästhetik; beide Male verhüllt anfängliche Freundschaft die Differenz, und beide Male, wenn die Hülle notwendig fällt, fühlt man, daß bei diesen Naturen nicht die Fehde, sondern die Einigkeit der Irrtum war.

Ich habe mich länger bei diesem ersten Prosaaufsatze Heines aufgehalten, einesteils der Stilprobe wegen, dann auch, weil er für später wichtig war. Die paar kritischen Abhandlungen aus den nächsten Jahren sind weit weniger bemerkenswert. In der Almanachbesprechung von 1821 ist ein erster Anflug satirischer Schreibart zu finden, der „Rheinwein und rohe Schinken" und die „kreuzbraven Kernwestfalen" gemahnen an das späte Wintermärchen. Die „Romantik" hat nichts von witzigen Bemerkungen; in den älteren Briefen fehlt es nicht daran, selbst der wilde Moor-Monolog an Sethe, aus dem ich oben das Zitat entlehnt, schließt in einer Weise mit einem epigrammatischen Bescheid über Tobak, daß man an eine beabsichtigte Wirkung glauben könnte. Die endlose Kritik des Trauerspiels „Tassos Tod von Wilhelm Smets" (1821) enthält manchen guten Gedanken, der, wenn er auch nicht original ist, doch hinlänglich zeigt, wie ernst und tief der junge Poet, der selbst eben erst die praktische Dichterlaufbahn betreten, sich in ästhetische Fragen versenkt, wieviel er sich im Fluge angeeignet und fast unglaublich schnell vollkommen verdaut und im Kopfe einregistriert hatte. Drollig genug, wenn man bedenkt, daß der Mann, der zu Anfang der Zwanziger schon mit einem solchen geistigen Materiale arbeitete, bis an sein Lebensende der Mehrzahl seiner Kritiker für einen unwissenden ästhetischen Dilettanten gegolten hat! Was die Originalität der Gedanken betrifft, so ist schon hier gelegentlich der eigenartig kräftige Mut Heines, irgend eine Ansicht, und sei sie noch so parador oder noch so scheinbar vulgär, gerade und wie selbstverständlich herauszusagen, merkwürdig. In dem besprochenen Stücke wird nach gemeiner Ansicht Tasso bei normalem Geisteszustande, bloß aus Furcht der Höheren, ins Irrenhospital gesperrt. Das ist Heine nicht klar. Warum soll der Dichter nicht wirklich verrückt geworden sein? fragt er. Ist es nicht etwas sehr nahe Liegendes, daß Poeten verrückt werden? Hier ist schon der ganze Heine mit seinem ruhigen Realismus, der mitten in allem Nebel des Traumes sich wie sein Ideal Lessing immer mit zwei Beinen auf dem Erdboden fühlt. Am Schlusse findet sich die sarkastische Frage, was in Zukunft das Drama noch an Gräueln uns vorführen werde, da

„Brudermord, Vatermord und Inzest“ bald verbrauchte Stoffe würden, ob jetzt bald die Exekutionsarten Japans: Spießen, Pfählen und Bauchaufschlitzen, das Publikum erbauen müßten? Glückliche Zeiten von damals! Sie ahnten noch nicht die Poesie des Alkohols, des vererbten Wahnsinns und die ganze Schule, durch die wir heute gehen müssen. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß der Realismus des Kranken in unserer Litteratur nicht ein heroisches Extrem sei, das von gesunder Basis ausging und zu mächtigem Fortschritt führen wird. Damit müssen wir uns aber auch einstweilen begnügen!

Ich will eine dritte Rezension gleich hier anfügen, obwohl sie erst zwei Jahre später (1823) geschrieben ist, also schon in die Zeit der Herausgabe des „Intermezzo“ und der Tragödien fällt. Der Stoff ist heute sehr gleichgültig — verschollene Gedichte eines verschollenen Poeten. Was über den Baptist Rousseau noch zu melden der Mühe wert war, hat Hüffer in seiner milden Weise gegeben. Aber in dem Gedankengange Heines liegt etwas, was diese kleine Studie weit über die zuletzt besprochenen emporhebt. Ich habe früher, als ich den Unterschied und Fortschritt im „Intermezzo“ gegenüber den „Jungen Leiden“ hervorhob, betont, wie letztere noch reiner Erguß unklarer Leidenschaft, wilder Subjektivität seien, ersteres mit Bewußtsein abgeklärte Neudichtungen des früheren. Wenn man die Kürze der dazwischen liegenden Zeit bedenkt, so sieht es fast gewaltsam aus, dem jungen Dichter eine so schnelle Entwickelung vom trüben Chaos zum vollkommenen künstlerischen Bewußtsein, vom Subjektiven zum Objektiven, zuzugestehen. Die Kritik der Verse Rousseaus gibt ein unmittelbares Zeugnis dafür, daß es doch so war. Nur ein Mensch, der das eben selbst an sich erlebt, kann so sprechen wie Heine hier thut. Rousseau hatte zwei Bücher hintereinander veröffentlicht. Heine sagt darüber: „In Hinsicht der Kunststufe halten wir das zweite der beiden Bücher für vorzüglicher als das erste, obschon dieses mehr Ansprechendes und Kräftiges enthält. In dem ersten Buche ist noch die Bewegung der Leidenschaft vorherrschend, eben weil in demselben das unruhige Streben nach Geschichte sich ausspricht; im zweiten dämmert schon eine epische Ruhe hervor, da bereits einiger Geschichtsstoff vorhanden ist, der bestimmte Umrisse gewährt.“ Das paßt fast genau auf das Verhältnis der eigenen beiden Erstlingsprodukte auf lyrischem Boden zueinander. Auch der unmittelbar folgende Gedanke ist als Gegenprobe gut. „Nun weiß aber jeder — und wer es nicht weiß, erfahre es hier — daß die Leidenschaft ebensogut Gedichte hervorbringt, als der eingeborene poetische Genius. Darum sieht man so viele deutsche Jünglinge, die sich für Dichter halten, weil ihre gährende Leidenschaft, etwa das Hervorbrechen der Pubertät oder der Patriotismus oder der Wahnsinn selbst einige erträgliche Verse erzeugt. Darum sind ferner manche Winkelästhetiker, die vielleicht einen zärtlichen Kutscher oder eine zürnende

Köchin in poetische Redensarten ausbrechen sahen, zu dem Wahne gelangt: die Poesie sei gar nichts anderes, als die Sprache der Leidenschaft. Sichtbar hat unser Verfasser in dem ersten Buche manches Gedicht durch den Hebel der Leidenschaft hervorgebracht, doch von den Gedichten des zweiten Buches läßt sich sagen, daß sie zum Teil Erzeugnisse des Genius sind." Auch das paßt in jeder Hinsicht für Heine selbst. Er hätte bloß noch hinzufügen können, daß jene reine Leidenschaftspoesie meist kritiklos nach der ersten besten vorhandenen Form greift (die ganzen „Jungen Leiden" sind Zeugnis) und so oft anempfunden und nachgeahmt aussieht, während die geläuterte künstlerische Ruhe, die das Subjektive überwunden, die schon „Geschichte" hinter sich hat und mit Bewußtsein arbeitet, allein im stande ist, sich eine neue Form zu schaffen oder eine ältere orignal umzugestalten (wie es im „Intermezzo" geschehen ist). Mancher heiße Strudelkopf von heute, der mit wenig Können und viel Geschrei eine neue „Poesie der Leidenschaft" anpreist, mag sich die alten Worte Heines noch gesagt sein lassen! Sehr charakteristisch für das eigentümliche Gemisch in Heines politischen Anschauungen zu Ende der ersten Berliner Zeit ist noch ein kleiner Passus weiter unten. „Das Sonett an E. M. Arndt finden wir löblich, weil der Verfasser nicht, wie so manche zahme Leute, aus bekannten Gründen sich scheut, von diesem ehrenwerten Manne öffentlich zu sprechen. In diesem Sonette wollen wir den zweiten Vers nicht verstehen; Babel liegt nicht an der Seine, das ist ein widerwärtiger geographischer Irrtum von 1814". Wer sich fragt, auf welcher Basis der eigenartige Politiker von nachmals erwachsen, den mag eine Randbemerkung solcher Art blitzartig hell aufklären.

Wir haben mit dieser letzten Kritik vorgegriffen. Ich muß ein Jahr zurückblättern. Heine ist seit Februar 1821 in Berlin. Die „Gedichte" (Jungen Leiden) sind erschienen, Almansor, und Ratcliff liegen fertig vor, die Lieder des „Intermezzo" sind im Werden.

In dieser Zeit (zwischen Januar 1822 und Januar 1823) bringt der „Rheinisch-westfälische Anzeiger" drei Briefe über Berliner Verhältnisse und „Der Gesellschafter" eine längere Skizze über Polen aus Heines Feder. Das sind die eigentlichen Vorstudien der „Reisebilder".

Wenn man sich von Strodtmann leiten lassen will, so müssen zumal die Berliner Berichte sehr interessant sein. Sie sind nach seiner Ansicht „sozusagen, die studentischen Flegeljahre der Heineschen Prosa, die hier mit liebenswürdigem Behagen die mutwilligsten Possen vollführt. Wie bei den Produktionen der romantischen Schule, waltet in der Behandlungsart überall die subjektivste Laune vor; aber weil der Briefschreiber keine spukhaften Phantasiegebilde, sondern die realsten Dinge des täglichen Lebens, das gesellschaftliche, litterarische und künstlerische Treiben der Residenz, zum Gegenstand seiner Berichte nimmt, und alle an ihm vorbeischwirrenden Eindrücke der Außenwelt

im Brennspiegel seiner eigenartigen Individualität auffängt und in buntester Strahlenbrechung reflektiert, tragen seine Korrespondenzen das reizvoll lebendigste Gepräge". Tritt man mit diesem Urteil an den ersten Brief selbst heran, so wird man enttäuscht. Der Inhalt ist, von einem gewissen historischen Interesse, das man heute den Lokalschilderungen entgegen bringt, abgesehen, äußerst dürftig, die Witze fad, von burschikoser Freiheit des Urteils kaum eine Spur. Vollends der Stil ist ohne alle Kraft.

Eine beliebige Probe mag genügen, die inhaltlich noch zum Besten gehört. „Hier stehen wir auf dem Schloßplatz, dem breitesten und größten Platze in Berlin. Das königliche Palais ist das schlichteste und unbedeutendste von allen diesen Gebäuden. Unser König wohnt hier einfach und bürgerlich. Hut ab! Da fährt der König selbst vorbei. Es ist nicht der prächtige Sechsspänner, der gehört einem Gesandten. Nein, er sitzt in dem schlechten Wagen mit zwei ordinären Pferden. Das Haupt bedeckt eine gewöhnliche Offiziersmütze, und die Glieder umhüllt ein grauer Regenmantel. Aber das Auge des Eingeweihten sieht den Purpur unter diesem Mantel und das Diadem unter dieser Mütze."

Ich weiß nicht, ob jedem der Vergleich geläufig ist, aber mich erinnern diese abgehackten Sätze unwillkürlich an die kurzen Musterbeispiele in den französischen Übungsbüchern von Plötz. Und ich glaube, in diesem Anklange liegt wirklich etwas bezeichnendes: diese Phase des Heineschen Stiles steht in erster Linie unter dem Einflusse des Französischen. Um Heines Wiege klangen mehr französische Laute als deutsche, er sprach und schrieb die fremde Sprache als Kind, ehe er orthographisch deutsch schreiben konnte. Dann mag der französische Einfluß auf Jahre hinaus in den Hintergrund getreten sein, am stärksten jedenfalls in den Bonner und Göttinger Semestern. In der eleganten Berliner Gesellschaft aber mußte das fremde Element wieder sehr obenauf kommen, und der junge Poet, der schon so schöne, echt deutsche Verse machte, geriet in dem Bestreben, nach Art des feinen Berliner Konversationstones seine Feuilletons dahinzuplaudern, unversehens in eine Redeweise, die gleichsam französisch gedacht und dann erst ins deutsche übersetzt war. Spuren dieser dritten Seitenschwenkung des Stiles neben dem künstlich blühenden und dem vollkommen sachlichen und echten lassen sich gelegentlich bis in die besten Arbeiten Heines hinein verfolgen, zumal die späteren, in denen der Einfluß der Pariser Luft notwendig wieder zunehmen mußte; so widerwärtig wie in dem ersten Berliner Briefe ist das Übel aber nie zurückgekehrt.

Im zweiten Feuilleton ist der Stil schon natürlicher und der Inhalt an ein paar Stellen nicht ganz so wertlos. Aber es ist die volle Redseligkeit des jungen Menschen aus der Provinz darin, dem die Hauptstadt, so philiströs das Berlin der zwanziger Jahre uns

heute vorkommen möchte, eine Welt voll süßer Neuigkeiten und Wunder war. Charakteristisch sind die schwärmerisch warmen Worte über das preußische Königshaus. Der Rheinländer war hier auch darin in einer neuen Welt, von der er nichts gewußt hatte. Und sein unerfahrenes, begeisterungsfrohes Herz war rasch hingerissen, als er die Anhänglichkeit der Berliner für ihre königliche Familie sah. Er redete nach, was er von anderen hörte, die durch jahrhundertalte Traditionen, durch Zeiten des Glückes und der Not, durch alle Bande, die Geschichte und Bewußtsein empfangener Wohlthat knüpfen, in dem Gedanken untrennbarer Verkettung der nationalen Interessen mit dem hohenzollernschen Hause befestigt worden waren. Dennoch — wir müssen der Wahrheit ihr Recht lassen: auch diese Wärme konnte gleich der für Schlegel bei Heine, wie seine Natur nun einmal angelegt war, nur ein vorübergehender, rein äußerlicher Gemütszustand sein. Am Ende des zweiten Briefes, wo die Maskengleichheit eines Balles die Worte eingibt: „Ich liebe Deutschland und die Deutschen, aber ich liebe nicht minder die Bewohner des übrigen Teiles der Erde, deren Zahl vierzigmal größer ist als die der Deutschen. Die Liebe gibt dem Menschen seinen Wert. Gottlob! ich bin also vierzigmal mehr wert als jene, die sich nicht aus dem Sumpfe der Nationalselbstsucht hervorwinden können und die nur Deutschland und Deutsche lieben", da birgt sich hinter dem Scherze eine Empfindung, die dem Kinde der Franzosenzeit am Rheine unbedingt mehr von Herzen kam und kommen mußte, so wenig auch in diesem Weltbürgertum vorerst ein politisch fruchtbarer Gedanke lag.

Im dritten Briefe werden die Urteile — fast als wüchse dem jungen Kritiker von Monat zu Monat der Blick — schon sicherer, zumal die litterarischen Randbemerkungen gegen Ende sind durchweg geistvoll; in diesen ästhetischen Dingen war eben Heines Bildung schon mächtig viel weiter vorgeschritten als im Politischen. Die Schlußworte mit der eingehenden Vergleichung des englischen, französischen und deutschen Romans sind so bedeutend, daß das Ende des Ganzen, obwohl nicht völlig durch ein halbes Jahr vom Anfange getrennt, doch bereits für die Plattheit des letzteren reichlich entschädigt.

Wie in der älteren Lyrik, so zeigt sich auch in der Prosa sogleich ein Talent, das, wenn es auch sechsmal daneben schlägt, unschöne Muster kopiert, verworrene und kritiklos angeeignete Ideen zu Markte bringt, doch das siebente Mal in korrekter Weise den Nagel auf den Kopf trifft. Am unreifsten entwickelt sind, wie meist bei Anfängern, gerade die komplizierteren Kunstformen, vor allem der Witz; wo der Schreibende seine ganze Kraft zum Ernste verwertet, bricht sich der Genius schon freiere Bahn. Die wirksamste Probe für die letztere, positive Behauptung ist der Aufsatz über Polen vom Herbste desselben Jahres (1822). Es sind Stellen darin, die ich zum Besten rechne,

was Heine überhaupt geschrieben hat. Der Ton ist ein durch und durch wissenschaftlicher im edelsten Sinne. Man wird nicht jedes historische oder politische Urteil unterschreiben, manches mag Heine selbst, der den Aufsatz nie wieder neu abdrucken ließ, später nicht mehr gefallen haben; aber man staunt über die Tiefe der Gesamtanschauung. Möglich, daß der nicht näher kontrollierbare Fall einer starken Beeinflussung durch mündliche Gespräche mit einem reiferen Freunde, den Heine im Laufe des Sommers auf seinem hinter Gnesen gelegenem Gute besuchte, dem Grafen Eugen von Breza, nicht unwesentlich mit ins Spiel kam; jedenfalls gab Heine nichts, was er nicht wenigstens selbst durch und durch sich angeeignet und verdaut hatte.

Der Aufsatz hat, als er erschien, in engem Kreise ziemlich viel Lärm gemacht, auch den Rotstift der Zensur stark herausgefordert. Aber im großen und ganzen war in der Heineschen Prosa dieser Zeit noch nichts, was die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Dichter zu ziehen brauchte. Sein eigenes Streben drängte ihn zur Lyrik, die einzige Prosaarbeit der nächsten Jahre (Winter 1822 bis Herbst 1824), der Roman vom Rabbi aus Bacharach, kam nicht zur Veröffentlichung. Da endlich, — im Winter 1824, entstand ein neues Werkchen, bis zu dessen Druck jedoch nochmals anderthalbes Jahr verfloß. Es war die „Harzreise“. Mit ihr beginnen die eigentlichen „Reisebilder“, beginnt der Ruhm von Heine als Prosaiker.

III.

Die Werke auch des besten Schriftstellers, wenn er erst durch eine gewisse Zeitspanne von uns geschieden ist, gleichen einem Gebirge mit hellen Gipfeln und dunklen Thälern. Die Gipfel sieht noch jedermann und erfreut sich daran, die tieferen Partien durchwandelt höchstens der Biograph, der dem Geognosten in seiner Arbeit gleicht und das Gefüge ergründen will, auf dem die erleuchteten Spitzen ruhen, oder der Ästhetiker, der die Rolle des Landschaftsmalers teilt und durch Veränderung des Standpunktes im Schatten den Kontrast des Lichtes prüft. Unser Weg hat uns jetzt geraume Zeit bloß durch solches Versuchsterrain geführt.

Aus der Entfernung, die unser moderner Standpunkt bedingt, erscheinen weder Almansor und Ratcliff, noch der Rabbi oder die kleinen Zeitunsartikel über Ästhetik und die Berliner Briefe als bestrahlte Gipfel, die das Auge findet, wenn es Heine sucht ohne Ferngläser anzusetzen. Mit der „Harzreise“ taucht der erste ziemlich sichtbare Punkt wieder am Horizonte auf, dem sich eine Reihe ähnlicher anschließen, die als Gesamtmasse zwar weitaus nicht die gleiche, aber

doch eine ähnliche Lichtwirkung in die Ferne entsenden wie das Buch der Lieder vom lyrischen Intermezzo an gerechnet.

So logisch die „Harzreise" sich der bisheran verfolgten Entwickelung einfügt, so kann sie doch — und hier liegt das Charakteristische — auch ohne jedes biographische Interesse von einem modernen Leser genossen werden, als sei sie gestern oder heute geschrieben. Wenigstens gilt das von ihren überwiegenden Teilen; daß es von allen gelte, hieße bei einer Prosaschrift von so eigenartigem Gepräge zu viel verlangen; eine so absolute Gültigkeit für unser heutiges und alles absehbar zukünftige Denken, wie es eine Anzahl in sich geschlossener Proben der Heineschen Lyrik besitzt, muß von vorneherein ausgeschlossen bleiben.

Verloren ist für unser modernes Empfinden vor allem darin das Gefühl des Kühnen, gröber gesagt: Frechen, das die Zeitgenossen gleich zu Anfang, wo die tollen Pritschenschläge gegen die verzopfte Universität Göttingen losgehen, notwendig haben mußten. Wir bemerken nur noch den vom Wirklichen abgelösten, nackten Witz, und vor dieser unerbittlichen Kritik zu bestehen ist nicht leicht; daß eine Anzahl der Heineschen Witzraketen trotzdem noch mit fast voller Lichtstärke in unser Sehfeld kommen, weist eben auf die Tiefe und Kraft der Dichtung.

Unverändert trifft uns das landschaftliche Kolorit und durchweg, was überhaupt Heines Größe ausmacht, die ernste philosophische Seite. Diese beiden Punkte retten besonders die zweite und größere Partie der „Harzeise".

Nur wenn man alle diese Dinge durcheinander wirft, sich künstlich durch eine einseitig historische Stellung den ästhetischen Gesichtspunkt selbst verschiebt und die Empfindung fälscht, kann man dahin gelangen, die „Harzreise" in einen Topf mit älteren Versuchen dieser Art zu schleudern und ihre moderne Bedeutung überhaupt wegzuleugnen.

Die kürzeste Analyse soll darthun, wo das Wirkungsvolle liegt, und warum es noch immer wirkt, sobald man die Ansprüche nicht zu hoch schraubt.

Die klassischen Anfangsworte: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität" wahren noch heute ihre volle Wirkung, weil das Komische in der paradoxen Form und nicht in der Sache liegt. Im übrigen ist der ganze einleitende Abschnitt für uns matt, der Stil leidet an derselben Manier, die den ersten Berliner Brief so widerlich macht, wenn auch die Behandlung schon eine originalere ist.

Ein paar kleine Züge heben sich mit selbständigem Leben aus dem ziemlich veralteten Gespöttel über die Göttinger Verhältnisse heraus: der Professor mit seinem Garten, wo lauter weiße, mit Citaten beschriebene Papierchen wachsen, der Musterknabe, der dem andern die Freundschaft aufsagt, weil der „Lumpenkerl nicht mal wußte, wie der Genitiv von mensa heißt," weiterhin die juristische

Vision aus Osterode. Von dem Punkte ab, wo die gewollte Überschwemmung mit witzigen Seitenhieben aufhört und die eigentlichen Erlebnisse und Gedanken des Wandernden in den Vordergrund treten, kommt alles mehr und mehr ins Licht des Bedeutenden.

Die formale Geschicklichkeit, womit die unmittelbaren Abenteuer, die Landschaftsbilder und die Gespräche völlig realistisch und die eingeflochtenen Reflexionen im Gegensatze ganz allgemein und einer hohen freien Weltanschauung entsprechend behandelt sind, wird von Satz zu Satz bemerkbarer.

Es ist, als arbeite der Erzähler sich selbst mit jedem Schritte mehr aus der Trivialität des Anfanges heraus und zu einer wahren Kunsthöhe empor. Und es ist schließlich, wie regelmäßig bei Heine, die Unerschöpflichkeit des Gebotenen und die berechnete Pracht und Gewandheit der Anordnung in diesen zahllosen Bildern und Gedanken, die selbst den schärfsten Kritiker, der keineswegs über jeden groben Witz lacht oder sich von einem umgestürzten Korbe voll glitzernden Plunders imponieren läßt, unwiderstehlich gefangen nimmt. Man beachte bloß den Reichtum und die Farbenwirkung der wechselnden Szenen in Goslar, um eins von vielem herauszugreifen.

Zuerst das Bild der altertümlichen, wunderlichen Stadt, knapp, ohne affektierte Witzhascherei, ganz so, wie es sich spiegeln muß im Geiste eines modernen Menschen, der nicht genötigt ist, nach Art eines Reporters oder Bädekerreisenden eine Beschreibung des Ortes zu liefern, sondern dem es bloß darauf ankommt, neue Anregungen zum Nachdenken, neue Mosaiksteinchen zu einer umfassenden Weltanschauung zu gewinnen; da der Philosoph ein lächelnder ist, so schlagen die Gedanken oft ins Komische hinüber, aber der Witz ist treffend und entfließt der Sache, nicht vorgefaßtem Wollen, wie es oben bei Göttingen oft peinlich genug der Fall war.

Dann das schwermütige Geschichtchen von dem alten Manne, der aus Batavia nach Quedlinburg heimkehrt, um am Orte, wo das Erbbegräbnis seiner Familie ist, zu sterben, und wiederum das duftige erotische Intermezzo mit dem schönen Mädchen, dem der Student die Blumen vom Fenster und den Kuß vom Munde zaubert. Endlich als Krone des langen, geheimnisvoll aus Poesie und philosophischer Tiefe gemischten Exkurses über Unsterblichkeit die unvergleichliche Traumvision des toten Saul Ascher. Diese satirische Gespenstergeschichte kann man nicht hoch genug stellen. Der Witz umschließt hier eine solche Tragik, daß man bis ins innerste Mark bewegt wird.

Für gläubige Gemüter, denen die Unsterblichkeitsfrage in bestimmter religiöser Fassung absolut gelöst scheint, taugt sie freilich so wenig wie für den Materialisten von jener behaglichen, dogmatischen Art, die in der einfachen Negation sich wohl zu befinden glaubt.

Es gehört ein Gefühl dazu von jener schweren Tragikomik des

menschlichen Denkens, das logische Schlüsse aneinanderreiht und System auf System baut, damit aber allem Kern der realen Welt keinen Zoll näher kommt, sondern schon im Leben das ist, als was der tote Saul Ascher dem Träumenden erscheint: ein räsonnierendes Gespenst, das mit Logik sich selbst die Existenz der Gespenster wegdisputiert und, während es in der ganzen Grausigkeit seines unerklärlichen Umgehens unserer Vernunft Hohn spricht, doch selbst mit dumpfer Stimme doziert „Die Vernunft ist das höchste —", bis die Glocke Eins schlägt und die ganze Erscheinung spurlos verschwindet.

Den Übergang von diesem furchtbaren Scherze, der mit Himmel und Erde spielt, zur sonnigen Waldidylle, in der alles dem Dichter gehört, vermittelt die gemütliche Philistergestalt des dicken Bürgers von Goslar, der seine friedliche Nützlichkeitslehre vorträgt und alles Gespenstische mit hausbackenem Rationalismus geißelt.

Die Bergwerksidyllen habe ich an anderer Stelle im Zusammenhange besprochen. Wie diese Verse, so ist auch die ganze nachfolgende Naturschilderung von vollkommener Reinheit. Erst auf dem Brocken brechen die Witzraketen wieder hervor. Aber ein gewisser Zauber haftet an dem Buche jetzt bis zum Schluß: das ist der herrliche Naturhintergrund. Die sämtlichen Szenen im Brockenwirtshaus sind von meisterhafter realistischer Technik. Nur weniges ist veraltet, das meiste heute noch von derselben Frische, wie die Kapitel des Cervantes, die nie altern können. Diese Bilder haben in ihrer Treue neben dem poetischen einen hohen kulturgeschichtlichen Wert. Gerade die derbsten Stellen sind oft die besten. Wie psychologisch prachtvoll ist die Schilderung der großen Betrunkenheit, wo der eine eine Art wahnsinniger Philosophie in Hegelschem Stile vorträgt, der andere an der Brust des Genossen jauchzt: „O verständest du mich, ich bin ein Liebender, ich bin ein Glücklicher, ich werde wieder geliebt, und Gott verdamm mich, es ist ein gebildetes Mädchen, denn sie hat volle Brüste und trägt ein weißes Kleid und spielt Klavier!" Und die sentimentalen Jünglinge mit ihren Ossianischen Seufzern und dem Magen voll Rotwein! Keine philologische Kritik ist den Ossianischen Phantasieen verderblicher geworden als diese Parodie bei Heine. Es ist fast unmöglich, nach der Verwertung an solcher Stelle das Original noch ernst zu nehmen. Aber auch hier ist Heines Witz nur eine befreiende That. Wenn man das Unheil sieht, das diese Art Poesie bei uns in Deutschland angerichtet, so muß man sagen: sie verdiente den Spott, sie verdiente, daß einer ihre wortreiche Sentimentalität, ihren ganzen Wust und Nebel mit der realen Welt aufeinander prallen ließ, wobei der schottische Nebel in der Komik deutscher, herzhaft realistischer Benebelung rasch unterging.

Mit den Brockenszenen schließt die „Harzreise" als humoristisches Wandelbild ab. Der Rest des Buches verdämmert langsam und mit

sehr wohl berechneter ästhetischer Wirkung in ein paar zarten Naturbildchen, ein paar kurzen Reflexionen, endlich einer jener wunderbaren, echt Heineschen Phantasieen, in denen Erinnerung, Liebe und Dichtung sich seltsam verschlingen und eine Gesamtstimmung wecken, die einen süßen Reiz ausübt, so oft man sich ihr auch wieder hingeben mag.

Wenn man noch einmal auf das ganze Buch zurückschaut, so muß man doch auch heute noch über den Reichtum staunen, der fast spielend leicht aus dem Geiste des jungen, kaum geübten Mannes in diese Blätter floß. Nur ein ganz großer Dichter konnte so beginnen. Man begreift, daß das Werk durchschlagen mußte, als es erschien. Man wird auch zugeben, daß eine gewisse Frische des Tones in den Naturschilderungen Heine später nie wieder so zu Gebote gestanden hat. Aber wenn ich oben die Meinung von unklaren Köpfen zurückgewiesen habe, die gern die ganze „Harzreise" in die historische Rumpelkammer werfen möchten, so muß ich doch auch vor einer gewissen Überschätzung warnen, die in ihr das beste, womöglich das einzige noch fortwirkende Prosawerk Heines sieht. Der mächtige Geist des Denkers wie des Dichters blitzt doch nur zwischen der Masse durch, mit voller Kraft zwar in jedem Funken, aber nicht zur großen Flamme vereint. Die Tiefe des philosophischen Gedankens, der Duft der echten Poesie helfen das Ganze tragen, sie machen es lesbar, stellenweise hochbedeutend, aber sie verkörpern sich noch nicht eigentlich darin. Eine Fülle von oberflächlichem Witz, von Angelerntem treibt daneben sein Wesen. Wenn man in dieser Weise Lob und Tadel in den Schalen verteilt, so bleibt man beiden Extremen fern und sichert sich den wahren Genuß, den weder blindes Verdammen noch blindes Erheben dauernd zu gewähren vermögen.

IV.

Was macht einen Dichter zum Klassiker? Ich habe noch ganz vor kurzem wieder einen sonst anerkennenswert verständigen Aufsatz über Heine gelesen, der doch bestreiten zu müssen glaubte, daß der Sänger des Buches der Lieder ein echter Klassiker sei. Es ist wahr, daß die blendende Form allein nicht den Klassiker macht. Die Tiefe der Weltanschauung, die freie Eigenart und Höhe des Blickes im Erfassen der großen Züge der irdischen Erscheinung, — das ist in erster Linie das echte Kennzeichen. Nichts seltsamer aber, als das Unvermögen selbst wohlwollender Geister, gerade in diesem Punkte Heines Größe zu fassen. Die Schwierigkeit liegt für sie in der humoristischen Außenseite des Heineschen Gedankengoldes. Die bei weitem größere Zahl von Kritikern, die sich mit Heine befaßt haben, konnte und kann

nicht glauben, daß es eine Sorte von Humor gibt, die nicht das plumpe Lachen des läppischen, ungebildeten Kerls oder das erbämliche Lächeln des blasierten Gecken vor dem Erhabenen und Unverstandenen ist, sondern die durchaus nichts bedeutet als eine Kunstform zur Bethätigung des tiefsten und umfassendsten philosophischen Bewußtseins, der gewiegtesten Kennerschaft. Es widerstrebt dem guten Gefühl, wenn man sagen soll, es handle sich hier um eine spezifisch deutsche Unfähigkeit; man wird das wenigstens dadurch einschränken müssen, daß man die Hoffnung hinzufügt, es werde sich auch bei uns dieses Übel allmählich mildern und ausrotten lassen. Aber solange es in Kraft steht, kann Heines Wert nicht voll gemessen werden, ohne daß man befürchten muß, selbst von tüchtiger Seite her Widerspruch zu erfahren. Ich bin der letzte, der Heines formale Gaben herabsetzen will; aber ich gestehe offen, daß mich, wo immer ich eine Seite von Heine aufschlage, stets die imposante Fülle seiner Weltanschauung, die Originalität seiner Verwertung dieses klaren Weltbildes selbst für die kleinste humoristische Augenblicksform, für das winzigste Krystall, das der geistigen Lauge unter irgend einem äußeren Drucke entsprießt, in das stärkste und nachhaltigste Erstaunen, in die Empfindungshöhe des Klassischen versetzt haben. Das gilt von der Lyrik, es gilt aber durchweg auch von der Prosa. Wenn ich dem Gedanken gerade an dieser Stelle einen lebhafteren Ausdruck verliehen habe, so geschieht es, um der Wirkung eines kleinen Prosafragmentes von Heine die Basis nachzuweisen, auf das die chronologische Betrachtung der „Reisebilder" mich führt. Ich meine die kleine Studie aus Norderney von 1826, ein Buch, das so wenig Geschlossenheit oder Originalität der Form besitzt, so ganz und gar nur ein loses Aufreihen von allerlei Gedanken und Skizzen bietet, daß es ohne den eminenten Hintergrund einer unerschöpflich reichen und jederzeit eigenartigen Weltanschauung gar keine Existenzberechtigung außer als heute gelesener und morgen vergessener Feuilletonartikel haben könnte, und das dennoch unbedingt zu den dauernden und wertvollen Werken Heines gezählt werden muß.

Geschrieben ist das Ganze in der unmittelbaren Wirkung jenes zweiten Aufenthaltes auf Norderney von 1826, den ich oben bei Gelegenheit des parallelen zweiten Nordsee-Cyklus erwähnt habe. Und in diesem geschichtlichen Moment liegt denn auch das einzige äußere Band, das den losen Gedankenstrauß des Buches logisch zusammenhält. Ums Jahr 1826 sitzt ein deutscher Denker und Poet — der freiesten einer und von den jüngeren sicherlich der größte — auf der friesischen Insel, — er überdauert die Saison, wandelt einsam am Strande, bis er der letzte Gast hier ist, redet mit den Schiffsleuten aus dem eingeborenen Volke, zieht seine Schlüsse aus den Wochen, die ihn am gleichen Orte mit dem bunten Treiben und Wogen der Badegäste vereinigt hatten, liest französische Memoirenwerke und bringt hinterher in

stiller Stunde zwanglos zu Papier, was ihm im Wechsel all dieser Bilder durch den Kopf gezogen. Je kleiner und einförmiger das Leben um ihn her sich abspielt, desto reicher blühen seine schweifenden Gedanken. In vielem liegt der Schlüssel zu dem, was der Künstler gleichzeitig in der seltsamen Dichtung des Buches Le Grand frei schaltend ausmalt, und der einfache Memoirenton steht oft hoch über der pointierten Kunstsprache des anderen Werkes. Neben den guten Anregungen sieht man ebenso deutlich die schlechten.

Die tiefen Worte über die katholische Religion am Anfang, der Exkurs über Goethes Größe sind fast Zeile für Zeile vortrefflich. Mit hinreißender poetischer Gewalt webt sich dann zwischen die weitschweifenden Reflexionen das duftige, in zartesten und doch durch und durch charakteristischen Farben gemalte Strandbild. In den Gedanken über den hannöverschen Adel fühlt man die frische Beobachtung am Objekt, an den wirklichen Vertretern, die noch vor kurzem mit dem Dichter Arm in Arm an diesem gleichen Orte gewandelt. Wenn man den ganzen Ton bis dahin vergleicht, so gewahrt man das unbezähmbare Bedürfnis in dem einsamen Dichter, seine Mitwelt mit Milde zu verstehen, überall das Große, Begeisterungswerte herauszusuchen. Nun aber, im Weiteren, trifft mit dieser Neigung ein Einfluß gefährlicher Art zusammen. Der Genius, der einen Helden sucht, um ihn zu feiern, sich ihm hinzugeben mit seinem ganzen, überschäumenden Herzen, gerät auf die Lektüre der französischen Memoirenwerke über Napoleon. Die sagenbildende Legende war auf diesem Gebiete eben in vollem Gange. Ich habe früher gezeigt, wie die Gläubigkeit für derartige Phantasieen von früher Jugend her in dem Lesenden gegeben war. Von dieser Zeit ab datiert aber eigentlich Heines theoretischer Kultus für Napoleon. Wenn derselbe in gewissem Sinne nie wieder erlosch, so ist er doch am stärksten gleich im ersten Andrange zu Worte gekommen: im Buche Le Grand. Ich komme darauf zurück. Im Buche aus „Norderney" liegt nur, und das ist auf alle Fälle beachtenswert, die Genesis des ganzen Unheils. Daß der Kultus in der That ein Irrtum war, erhellt gerade aus dem Umstande am besten, daß er, wie an der betreffenden Stelle klar ausgedrückt ist, im theoretischen Teil wesentlich auf jenen Memoiren und Geschichtswerken des damaligen Frankreich beruhte, die zweifellos ihrer Hauptmasse nach nichts waren als ein Gewebe feiner, aber darum nur desto verderblicherer Lügen. Den fundamentalen Irrtum, den die vertrauensvoll hingenommene Lektüre in dem heißen Herzen des schwärmerischen Denkers verschuldete, zugestanden, sind die Ausführungen im einzelnen bisweilen von schlagender Richtigkeit, und zumal der angefügte herbe Urteilsspruch über die deutsche Modelitteratur der Zeit ist wieder vollkommen berechtigt. Eine gewisse Tragik liegt freilich auch in ihm. Man muß Kommendes andeutend vorwegnehmen, um sie durchzufühlen. Kein

Mensch, der diesen litterarisch-kritischen Passus liest, wird leugnen können, daß sich im Kern der Sache Heine hier mit niemand in größerer Einigkeit begegnen konnte, als mit Platen. Und doch hat der ganz nebensächliche Einfall Heines, den guten und klaren Worten seiner eigenen Rede eine Anzahl satirischer Verse von Immermann anzuhängen, den heillosen Konflikt eben mit Platen heraufbeschworen. Immermanns Verse sind dem Gedankengange nach zum Teil nicht übel, als poetische Leistungen meistens miserabel. Speziell der Absatz über „östliche Poeten", der die ganze Modekrankheit des Reimens in orientalischen Weisen geißelte und welchen Platen übel nahm, trifft die Sache jedenfalls gut, so holperig auch die Form ist. Aber es schmerzt, in einer solchen Kleinigkeit den Zündstoff zu einer Explosion zu entdecken, die wohl zu den allerwertlosesten und erfolglosesten der ganzen neueren Litteratur gehört.

V.

Das Buch Le Grand kann nicht kürzer und nicht treffender charakterisiert werden, als es durch die Worte eines englischen Kritikers über Göthes Egmont geschieht. Das Stück, meint dieser, ist nach allen Regeln der Theorie durch und durch verfehlt, und trotzdem gefällt es uns, gewinnt uns, nimmt uns gefangen, wie wir uns auch stellen mögen. Nichts ist leichter, als an dem Buche Le Grand so viel auszusetzen, als man überhaupt an einem Kunstwerke aussetzen kann. Man kann die nützlichsten Dinge über den bis zum Unausstehlichen manierierten Stil, die offenkundige Plattheit einer Anzahl von Witzen, den höchst problematischen Wert einiger der hervorleuchtendsten Ideen und vor allem über die Paradoxe der Komposition sagen. Man kann das Buch mit der ernsten Absicht aus der Hand legen, nie wieder in diesen Hexensabbath des baren Unsinns hinabzutauchen. Man kann in Litteraturgeschichten drucken lassen, ein Humbug dieser Art verdiene überhaupt keine ernste Erwähnung. Und wenn man das alles gethan hat, so wird man, wenn man ehrlich vor sich selbst ist, doch gelegentlich immer wieder den Schatten des Gerichteten hinter sich sehen, wird bei tausend Fällen des Lebens sich notgedrungen an diesen oder jenen Satz erinnern müssen und wird, mit einem Worte, trotz aller drakonischen Urteile den Zauber der Nachwirkung nicht los werden. Ich habe an mir selbst alle diese Erfahrungen durchgemacht. Als ich vor einer Reihe von Jahren das Buch zuerst las, war ich entzückt. Als ich es wieder las, konnte ich nicht begreifen, wie soviel haarsträubender Unsinn, soviel handgreiflich falsche Effekte jemals hatten auf mich wirken können. Seitdem hat sich mein Urteil langsam wieder günstiger ge-

staltet, und wenn ich auch heute weit entfernt bin, das sonderbare Werk für Heines beste Schöpfung zu halten, so halte ich es doch noch viel weniger für seine schwächste.

Ich glaube, daß der Ästhetiker bisweilen ein Recht hat, so aus seiner eigenen Praxis heraus etwas zu erzählen. Das Apodiktische kommt ganz allgemein dadurch in ein anderes Licht, und im Grunde spiegeln sich in den verschiedenen Stimmungen der Aufnahme ja doch nur wirklich verschiedene Seiten des angeschauten Objekts. Das Buch Le Grand ist vor allem — und das scheidet es streng von den anderen bis jetzt besprochenen Prosawerken, selbst von der „Harzreise" — eine Dichtung, also kein Buch, das die nackte Verstandesarbeit völlig aufzulösen hoffen kann. Die Dichtung ist voller Fehler, aber auch voll von allerlei Schönheiten. Je nachdem man die einen oder die anderen sieht, entstehen die voneinander abweichenden Urteile. Die kleine Studie aus Norderney, die ungefähr gleichzeitig verfaßt ist, war im großen und ganzen ein ernstes Buch. Es waren die Reflexionen eines einsamen Poeten am Meeresstrande, wenig geordnet, aber alle mit der vollen Energie des klaren, realen Dingen zugewandten Denkens verfaßt. Das Buch Le Grand ist im Gegensatze dazu etwa der tollen Rede eines begabten Kopfes vergleichbar, der eine ziemliche Quantität Champagner getrunken hat und sich alles vom Halse schwatzt, was ihm in solchem Zustande irgend einfällt, gute Witze und sehr alberne Späße, alte, romantische Erinnerungen und augenblickliche poetische oder nichtpoetische Visionen, Gold und Plunder, wie es eben kommt. Zweifellos ist das Buch nicht wirklich so entstanden, aber der Wille des Verfassers ging dahin, eine derartige Stimmung durchleuchten zu lassen. Es ist eine „Bierrede" höheren Stils, eine Bierrede, die Anspruch darauf macht, gedruckt noch erträglich zu erscheinen — gewiß kein leichtes Unterfangen. Trotz alledem war Heines Genius befähigt, aus einem solchen Stoffe etwas zu machen, und der Erfolg wäre noch ein unverhältnismäßig reicherer gewesen, wenn nicht gewisse Schrullen sich dazwischen gedrängt hätten, die auf alle Fälle peinlich wirken. Eine solche Schrulle sind vor anderem der Anfang und das Ende. Man begreift heute nur sehr schwer, was die einleitenden Phantasien mit ihrem durchweg ganz witzlosen Tothetzen der schattenhaften Liebesgeschichte sollen. Als Parodie tritt der Gedanke nicht klar genug heraus, reiner Humor ist auch wenig darin, und eigentlich poetische Züge blitzen gelegentlich wohl durch, helfen aber die peinliche Unklarheit eher verstärken, als bannen. Dann aber — etwa mit dem sechsten Kapitel, ist es, als wenn ein Wolkenschleier zerrisse, aus all dem Wust tritt eine Kette vollkommen plastischer, prächtig erzählter Bilder aus Heines Jugendzeit, in denen die ganze Kraft des Meisters sich offenbart. Was die Klangfarbe angeht, so möchte ich allerdings lieber, alle diese Schilderungen würden uns in gebundener Rede vorgeführt, da sie sämtlich so zu sagen lyrisch

gedacht sind. Aber auch so: sie sind schön. Eine lange Reihe von Seiten geht das immer in demselben köstlichen Stile weiter. Der Tambour — der Kaiser selbst, alles fügt sich zwanglos und echt ein. Wenn man nur immer festhält, daß es sich nicht um gewöhnliche Memoiren, sondern um eine Art von humoristischem Epos etwa im Sinne einzelner Gesänge von Byrons Don Juan handelt, so erhält jede sprachliche Blüte ihre Berechtigung. Die Genesis des Napoleonkultus ist schon früher dargelegt worden; die Poesie malt hier bloß in plastischen Bildern aus, was die Prosa in „Norderney“ angedeutet; aber die Farben sind als solche so frisch, daß man dem Poeten viel eher verzeiht als dem kühlen Denker. Mit Schluß von Kapitel 10 schließt das bunte Panorama ab, ein neuer Teil des Buches beginnt. Derselbe reicht bis zum letzten Satze von Kapitel 15. Scheinbar herrscht darin ein vollkommenes Chaos. In Wirklichkeit leuchtet bei tieferem Eindringen doch aus allem ein deutlicher Leitgedanke durch: es sind Reflexionen über das Lächerliche in der Welt, Fragmente einer humoristischen Philosophie. Daher an der Spitze der Hinweis auf Aristophanes, auf Shakespeare, auf den Weltschöpfer selbst als größten Humoristen, der Nachweis, daß das Tragische beständig ins Komische umschlage — „der verzweifelte Republikaner, der sich wie ein Brutus das Messer ins Herz stieß, hat vielleicht zuvor daran gerochen, ob auch keine Heringe damit geschnitten worden“. Auf diesem Boden bewegt sich die ganze Weiterentwickelnng. Zunächst die Ausführung, wie die großen Gedanken des erhabenen Dichtergeistes durch äußere Umstände ins Lächerliche gezogen werden: durch die roten Striche des Zensors, der ein Dummkopf ist, aber Macht über jedes Geisteserzeugnis hat; durch das unglückliche Erbe einer Philisterliebhaberei für nicht dahin gehörige Gelehrsamkeit, für Citate trockenster Art, die wie Ballast der ordinärsten Sorte die freien Schwingen niederdrücken, durch die andere fatale Neigung zur Phrase, die Riesenwörter, wie „Idee“, als lockenden Köder auswirft und sich damit doch nur hoffnungslos lächerlich macht; durch die tausend Nöte des täglichen Lebens, die den Schriftsteller behindern, ganz dem Rufe seines Genius zu folgen. Dann aber aus alle diesen Thatsachen jäh aufwachsend der erlösende Gedanke: dieser Zwiespalt des Lebens, diese unabänderliche Narrheit ist selbst ein herrlicher Dichtungsstoff, wenn einer ihn nur recht zu erfassen weiß; soviel Narren in der Welt, soviel köstliche Objekte des humoristischen Poeten. Auf diesem Gedanken erhebt sich der köstliche Exkurs des Kapitels 14. Wiederum aber (in 15) die Kehrseite dieses Triumphes, den der einzelne über die Weltnarrheit davon trägt: alle Narren insgesamt steinigen den einzigen Weisen, sein Schicksal wird ihm durch seine plötzliche Vereinsamung zur Tragödie, sobald er seine Ansicht bekannt gibt. Und im Momente, wo er das selbst erkennt, droht ihm die letzte Phase seines Denkens, daß er sich nämlich fragt,

ob nicht seine Weisheit, die allein steht, am Ende die größte, die unergründlichste Narrheit sei und ob sein Leiden um seiner scheinbar höchsten Erkenntnis willen nicht den Gipfel aller irdischen Tragikomödie in sich beschließe. Wenn, wie ich glaube, in diesen kurzen Sätzen der Nerv des Gedankenganges von Kapitel 11 bis 15 richtig gefaßt ist, so muß man den scheinbaren Unsinn der Komposition und die Sprünge der improvisierten Polemik doch wohl aus diesem höheren Gesichtspunkte mit mehr Achtung verfolgen, als oberflächliche Kenntnisnahme nahe legen will. Im einzelnen mag der eine oder andere Satz weniger gut motiviert erscheinen: das Ganze ist dennoch eine geniale Leistung. Die letzten Kapitel des Buches dagegen sind, wie bereits erwähnt, wieder ebenso mißlungen, wie der Anfang. Man muß von ihnen absehen, wenn man der Größe des Werkes gerecht werden will. Was man allerdings heute nur noch mit der größten Anstrengung begreift, ist, daß diese tolle Dichtung zur Zeit ihres Erscheinens Aufsehen und Haß ernten konnte infolge ihrer politischen Anspielungen, ja daß Heine selbst ihr in dieser Richtung einen besonderen Wert beimessen konnte. Darin sind Bücher schönen Frauen gleich: im Augenblicke wirken sie oft nicht durch ihre unbestreitbar bedeutenden Eigenschaften, sondern durch irgend eine nebensächliche Thorheit!

VI.

Der zweite Band der „Reisebilder“ erschien im Frühjahr 1827 und brachte das Buch Le Grand, die Prosa-Skizzen aus Norderney, den zweiten poetischen Cyklus der „Nordsee“ und die Briefe aus Berlin. Heine hatte den Winter in Lüneburg verlebt, seit Mitte Januar war er wieder in Hamburg. Um sein nächstes Prosawerk analysieren zu können, muß ich das kurze biographische Bild, das ich in Verbindung mit den einzelnen Teilen des „Buches der Lieder“ gezeichnet, ein kurzes Stück weiter fortführen. Wie gesagt, war das Buch Le Grand in den Augen der Zeitgenossen und des Dichters selbst eine politische Kriegserklärung. Als Heine es schrieb, hatte er im Moment den Gedanken ganz aufgegeben, in Preußen irgend eine staatliche Stellung zu erlangen. Er fing mehr und mehr an, sich als unabhängiger Schriftsteller zu fühlen, der sich mit der Zeit auch auf diesem Wege, allein durch seine Feder, von dem Gnadengehalte des Geldonkels frei machen könne. Einstweilen freilich war dieser Onkel noch recht nötig. Denn sei es nun, daß es dem jungen Politiker nicht ganz geheuer schien, die Wirkung seines tollen Buches in Person abzuwarten, sei es, daß er nur zu deutlich fühlte, er müsse einmal wieder etwas ganz Neues

sehen, neue Bilder in sich aufnehmen, die Lüneburg und Hamburg nicht boten — kurz, am gleichen Tage, an welchem der zweite Band der „Reisebilder" erschien, ging Heine nach London und blieb dort bis in den August hinein. Geld hatte er diesmal in reichstem Maße, einer nicht mit Bestimmtheit anzufechtenden Erzählung nach hauptsächlich infolge einer Übertölpelung des Onkels bei Gelegenheit eines Kreditbriefes, den er bloß zur Repräsentation mitbekommen, aber sofort im ganzen Umfange flüssig gemacht haben soll. Gewährsmann für die im Detail jedenfalls sehr ausgeschmückte Geschichte ist zwar nur Maximilian Heine, der ein Buch voll der gröbsten Irrtümer über seinen Bruder geschrieben hat, aber es liegt im Grundton des Ganzen etwas, was man nicht ungern glauben möchte. Wie es sich nun damit verhalte (— durchweg charakterisiert diese Familienanekdoten ein starkes Bestreben, Heine leichtsinniger zu machen, als er war —): jedenfalls wußte der Beobachter auf neuem Boden seine paar Monate gut zu verwerten und kam mit einem Schatze kostbarer neuer Anschauungen aus England zurück. Neben den politischen Eindrücken gewann er auch einzelne erotische, die in der Sammlung der „Neuen Gedichte" wiederholt nachweisbar sind. Wie über Berlin, über Polen und Norderney, so mag er von vorne herein auch vorgehabt haben, über London ein Buch zu schreiben. Bis dieser Entschluß aber zur teilweisen Ausführung kam, sollte noch ein wichtiges Ereignis eintreten. Zunächst erschien im Oktober 1827 bei Campe das „Buch der Lieder." Heine kehrte aus England nach Norderney im August, aus dem Seebade Ende September nach Hamburg zurück. Auch hier ein kurzes erotisches Intermezzo mit einer Schauspielerin — ein trübes Wiedersehen mit der längst verheirateten Jugendgeliebten — viel Ärger — dann endlich eine vorläufige Erlösung. Neben Campe tritt Cotta. Mit seinen letzten Büchern ist Heine einer der bekanntesten Dichter der Nation geworden. Cotta macht ihm ein journalistisches Anerbieten. Er soll in München sich an der Redaktion von „Politischen Annalen" beteiligen. Und im November erscheint er wirklich in München. So taucht denn wieder eine neue deutsche Stadt in dem verworrenen Getriebe dieses Lebens als rettender Stern auf — auch sie ein trügerischer Stern. Bis Juli 1828 lebt Heine in München, gut honoriert — wohl besser als je — voll von allerlei Hoffnungen auf Protektion durch den König, aber im großen und ganzen doch unzufrieden und das mit Recht. Produktiv ist er gar nicht in dem ganzen Jahre. Das Einzige, was er liefert, sind die geplanten Reiseerinnerungen aus England. „Englische Fragmente" nennt er sie selbst. 1831 sind sie gesammelt und vielfach erweitert erschienen im Nachtrag-Bande der „Reisebilder" und gehören also noch im vollsten Sinne zu diesen.

Vom ästhetischen Standpunkte aus ist über die unter sich sehr ungleichen Skizzen nur wenig zu sagen. Der Stil ist durchweg der

ernste, prachtvoll durchgebildete der Studie aus Norderney und der späteren Glanzstellen des italienischen Reisewerkes. Dem Gedankengange nach könnte das Ganze auch „Fragmente über die Freiheit" heißen. Das „Gespräch auf der Themse" bildet den Prolog, der die Grundidee sofort herauskehrt. Obwohl einige Stellen gerade aus dieser stolzen Exposition sehr böses Blut bei den Kritikern gemacht haben, kann ich nicht einsehen, daß die entscheidenden Ideen des Kapitels irgendwie aus falschen oder einseitig beeinflußten Beobachtungen entsprängen. Der Reihe nach werden Franzosen, Engländer und Deutsche auf die Art ihres Freiheitsbedürfnisses hin geprüft, nachdem der höchst verständige Satz vorausgeschickt ist, daß die Freiheit philosophisch zwar ein internationales Ding sei, im einzelnen bei jeder Nation aber anders sich offenbaren müsse. Der Franzose, sagt Heine, ist in erster Linie ein geselliger Mensch, der keine gesellschaftlichen Schranken leiden mag, daher will er bürgerliche Gleichheit für alle. Der Engländer ist mehr Einzelmensch, er will für seine Person, sein Eigentum, seinen Glauben, seine Grillen unbedingte Freiheit und verständigt sich mit jeder Regierung, die ihm diese Freiheit in seinen vier Wänden garantiert. Beide Bemerkungen sind auch heute noch ebenso fein als richtig. Nun endlich der Deutsche, meint Heine, faßt die Freiheit viel mehr als eine unklare Idee, als etwas Zukünftiges oder etwas Wiederzuerweckendes, Verlorenes aus alten Tagen. Zusammenfassend kommt dann das Gleichnis: der Engländer liebt die Freiheit wie sein rechtmäßiges Weib, der Franzose wie seine Braut, für die er jede Thorheit begeht, der Deutsche wie seine alte Großmutter. Reißt man den letzten Satz aus dem Zusammenhang, so klingt er seltsam; im Anschluß an das Vorhergehende ist er bloß ein Bild, das noch einmal das nackte Wort plastisch machen soll und bei dem nichts darauf ankommt, ob die Vergleichung bis in jede Konsequenz paßt. Erinnert man sich auch bloß ganz oberflächlich an die äußere Form unserer deutschen Freiheitsbewegung zwischen 1813 und 1848, an alle die Typen vom alten Jahn bis zu den Hauptrednern in Frankfurt, an die vielen tausend Anspielungen auf die alte deutsche Freiheit, die Verse auf den schlafenden Barbarossa und was sonst dahin gehört, so weiß ich nicht, wie man sich heute noch über das Wort von der „alten Großmutter" wie über eine entsetzliche Lästerung ereifern kann. Für die Deutschen von damals galt es in vollstem Maße, und wenn es für uns heute nicht mehr gilt, so beweist das nur, was doch bloß erfreulich ist, daß wir eben, Dank besserer Führung, seitdem gewaltige Fortschritte gemacht haben!

Von hinreißender Pracht ist das zweite Kapitel mit seiner Schilderung des äußeren Anblicks von London. Spielend leicht, für das augenblickliche Bedürfnis einer Zeitschrift, warf Heine solche Charakteristiken hin, die wenigsten, die seine Werke sonst kennen, beachten sie,

kaum daß irgend ein scharfes Wort daraus einmal von einem polternden Patrioten begeifert wird — und doch sind wahre Perlen unserer Litteratur darunter. So auch dieses Londoner Straßengemälde. Es ist in jeder Farbnuance, jeder Pointe des Gedankens ein Kunstwerk. Die lange Reihe der folgenden Aufsätze kann dem ersten und zweiten an Wert lange nicht gleichgestellt werden. Gute Gedanken und eine hervorragend schöne Form zeichnen sie alle aus, aber die behandelten Stoffe sind nicht so allgemeiner und dauernder Art, manches einzelne Urteil — auch hier feiert der Napoleonkultus wahre Orgien, die nur dadurch erträglicher werden, daß die Ausfälle gegen Wellington und Walter Scotts Biographie des Kaisers wenigstens Menschen und Dinge tadeln, die, einerlei wie man sich zu Napoleon stellen mag, voll Lächerlichkeiten und Irrtümer waren — ist recht schief ausgefallen, wie das bei jedem zeitgenössischen Beobachter hätte mitunter laufen müssen. Aus der edeln Begeisterung für Canning, die überall durchblitzt, wird man gewiß am wenigsten dem jungen Politiker einen Vorwurf machen wollen. Interessant im Sinne des Anfangs ist erst wieder der später beigefügte Epilog im dreizehnten Kapitel „die Befreiung.“ Er bildet eine kleine Abhandlung für sich, einen historischen Überblick über die Entwickelung der Freiheitsidee, nachdem im ersten Kapitel die völkerpsychologische Seite behandelt war. Das hohe Lied von der Erlösung durch die französische Revolution, von der Freiheitsmission der Franzosen, klingt mit allem Zauber seiner verlockenden Melodieen hindurch. In der Idee war das ja auch alles sehr schön. Aber gerade in Momenten, wo Heine so schrieb, wo er scheinbar dem Gallier alles und dem Germanen nichts gab, die ganze Zukunft jenseits des Rheins glaubte, wo er nicht poetische Bilder genug fand, das Erbe von 1789 zu preisen — in solchen Momenten war er mehr als je ein echter Deutscher in seinem Empfinden. Nur ein deutscher Idealist brachte es fertig, seiner Idee zu Liebe so ganz das Patriotische in den Hintergrund zu schieben, nur ein deutscher Schwärmer konnte sich so hineinträumen in die scheinbare Messiasrolle einer fremden Nation. Das hätte kein Franzose oder Engländer selbst im höchsten Begeisterungstaumel vermocht. Aber der Deutsche konnte das seit alter Zeit, — gerade im wildesten Kuß, den er auf die fremde Lippe preßte, bezeugte auch dieser deutsche Sohn nur, aus welchem Empfindungsboden er erwachsen war. Will man die allgemeine Eigenschaft tadeln, so mag es geschehen, denn sie hat politisch langes Unheil angerichtet — Unheil, das wir allerdings heute im Wesentlichen überwunden haben. Aber vergessen sollte man daneben nicht, daß in derselben Eigenschaft des selbstlosen Einlebens in die Geisteswelt fremder Nationen auch der Keim zu einer mächtigen Entwickelungslinie unserer Bildung, zumal in unserer Litteratur, gelegen hat und stets liegen wird. Man braucht bloß zu vergleichen, was die französische Litteratur in unserem Jahr-

hundert sich Brauchbares aus der deutschen angeeignet hat und umgekehrt. Dann erscheint das Deutsche wie ein Strom, der alle fremden Quellen freudig aufnimmt, reinigt und ausgestaltet, das Französische wie ein isolierter See, der zwar in sich ein kräftiges Leben aufweist, aber ewig auf seinen engen Kreis beschränkt ist. Einseitiges Schmähen hilft auch in diesem Falle wieder gar nichts, denn alles, was so tief im Gemütsleben der Nation haftet, zeigt den Januskopf des Fördernden und Hemmenden, je nachdem man sich stellt. Sicher wäre es eine würdigere Aufgabe für unsere Litteraturgeschichten, unseren großen Dichtern im Sinne solcher Erwägungen auch da, wo das augenblickliche Wort sehr kraß erscheint, ein mildes Urteil zu gewähren. Denn wilder und aufdringlicher als andere aus der Nation zeigen die Dichternaturen wie die Vorzüge, so auch die Fehler ihres Volkes, aber sie sind darum doch gewiß nicht schlechter, als die Tausende, die schweigend so handeln, wie jene reden.

VII.

Mit diesem Abschnitte gehe ich zu der letzten der Charakteristiken über, die noch in den Rahmen dieses Bandes fällt. Sie hat sich mit einer der dem Raume nach größten und dem Inhalte nach merkwürdigsten Schriften Heines zu beschäftigen, dem dreiteiligen Buche über Italien. Faßt man das Werk, wie es meist geschieht, als Ganzes, so bezeichnet es einen deutlichen Wendepunkt für Heines Stellung im Urteil seiner Mitwelt, — viel weniger in dem der Nachwelt, die einen geläuterten Standpunkt einnehmen kann. Jäh, wie der Stern des jungen Dichters aufgegangen war mit dem ersten Bande der Reisebilder, verblaßte er auch wieder, als der dritte und vierte Teil diese italienischen Stücke brachte. Heines Muse versank in schmutzige Unzucht, — so lautet die gewöhnliche Litteraturphrase. Mochte der Poet, der Denker Schuld tragen oder nicht: sein Ruf war ihm auf Lebenszeit hinaus geschädigt. Liest man den Titel „Italien", so fragt man sich unwillkürlich, was denn hier für ein besonderes Schicksal sich erfüllt. Italien, diese alte Stätte der Seelenreinigung mit ihrem erfrischenden, erlösenden Hauche für den ermattenden Genius: — konnte es das Schlachtfeld werden, wo dieser starke Kämpfer fallen sollte? Ein dichter Knäuel verworrener Fäden ist hier zu lösen, wenn das ästhetische Urteil die Gerechtigkeit üben soll, die der Charakter des Helden, wie wir ihn bis hierher verfolgt haben, beanspruchen darf. Ich habe versucht, Heine zu zeichnen, wie er in immer wechselnden Formen seine reiche, früh gefestigte Weltanschauung auszugestalten strebte. Eine große logische Kette zieht sich von den „Jungen Leiden" bis zum Buche „Le Grand" und den „englischen Fragmenten": gute

und mißlungene Experimente, aber in allen der gleiche Grundton, der bloß klarer zum Ausdruck kommt, doch in sich selbst nicht anders wird. Jetzt, bei dem neuen Buche, plötzlich anzunehmen, es öffne sich ein völlig außer der Rechnung gelegener Höllenschlund roher Sittenlosigkeit, in dem der feine, feilende, vorwärts ringende Künstler einfach versänke, wäre so nackt ein psychologischer Sprung ohne alle Motivierung. Es gilt, aus der Vorgeschichte des Buches und aus der kritischen Betrachtung des seltsamen Werkes selbst einen Schlüssel zu finden, der in den Kern der Sache führt. Dann ergibt sich, wie ich zeigen werde, wohl ein peinliches Gewebe von Konfusion und heilloser Verquickung künstlerischer und persönlicher Absichten, in dem Schuld und gutes Wollen sich vermischt das Spiel verderben, — aber das Bild des Mannes tritt aus allem Nebel des Augenblicks doch durchaus nicht in der Weise befleckt hervor, wie oberflächliches Aburteilen glauben gemacht hatte.

Zunächst im Umriß die Vorgeschichte.

Im Juli 1828 reist Heine, begünstigt durch den guten Zustand seiner Kasse, die ja bei der englischen Reise und den Münchener Verbindungen am besten weggekommen, besser als die Dichtung, — nach Italien, wo er — abwechselnd zwischen Genua, Lukka und Florenz — bis in den Dezember hinein bleibt. Er war auf der Reise in der besten Stimmung, und was er sah, setzte er sofort in eine neue Serie von Wanderbriefen um, die zunächst nur harmlos und ohne weiter greifende Erfindung seine persönlichen Erlebnisse mit kleinen Reflexionen verbrämt nach Art der „Harzreise“ wiedergeben sollten. Das ist, was wir heute als „Reise von München nach Genua“ an der Spitze des Buches über Italien finden. Nun erfolgte im Dezember des Jahres der Tod des alten Samson Heine, der den Sohn tief erschütterte. Da die Münchener Beziehungen sich schon während der Reise mehr und mehr gelockert, endlich ganz aufgelöst hatten, so wandte der Dichter, den der Todesfall nach Norddeutschland zurückgerufen, sich in erneutem ziellosen Irren einmal wieder nach Berlin. Es war ihm im Moment ganz gleichgültig, wo er verweilte.

Er hatte aus Italien ein großes Projekt mitgebracht, die Idee zu einem umfangreichen, der Gegenwart entnommenen humoristischen Romane, der im Süden spielen und mit behaglicher Satire die ganze Zeit geißeln sollte.

Vielleicht nie hatte Heine einen so ganz seinem Talente entsprechenden, wirklich lebensfähigen Plan gefaßt, niemals aber auch in all den letzten Jahren war er so wenig der guten Laune und Ausdauer zugänglich, die ein derartiges Projekt notwendig forderte.

Zu dem Tode des Vaters, dem Abschiede von München, der erneuten Hoffnungslosigkeit für die Zukunft, dem Gefühl des Unbehagens an diesem Orte, für den er sich politisch doch über kurz oder lang

unmöglich machen mußte, kamen die in solchen Fällen stets lauernden physischen Nervenschmerzen. Zank und Verbitterung mit den besten Freunden — selbst der Rahel — entstanden daraus und bestärkten darin in unvermeidlicher Wechselbeziehung. Trotzdem ging Heine an die Arbeit, ohne Lust und Liebe, aber mit demselben Trotze, mit dem er einst das wertlose Fragment des Romanes vom Rabbi aus Bacharach sich mitten zwischen den Göttinger Studien abgerungen. Welche Wandlungen der Entwurf im einzelnen durchgemacht, ist nicht mehr genau zu verfolgen. August 1829 hat der unruhige Geist Berlin schon wieder im Rücken und erscheint auf Helgoland, Ende September trifft er in Hamburg ein, das von jetzt ab bis zu der entscheidenden Abreise nach Paris im Frühjahr 1831 ständiger Wohnsitz bleibt.

In dieser Zeit ist das ursprüngliche Romanprojekt zusammengeschweißt worden mit einer polemischen Idee, zu der ein weiter unten näher zu besprechender Angriff Platens Veranlassung gab.

Als wunderliches Mischprodukt aus beidem erscheint endlich der zweite Teil des italienischen Buches: „die Bäder von Lukka", abgedruckt mit dem ersten zusammen im Dezember 1829 im dritten Bande der „Reisebilder". Aber das Gefühl verläßt den Verfasser nicht, daß er hier zwei ganz verschiedene Materien bloß provisorisch vermengt hat, er plant ein nachträgliches Lostrennen des Romanfragmentes und beginnt eine Fortsetzung zu diesem zu schreiben.

So entsteht der dritte Teil: „Die Stadt Lukka", trotz aller angeleimten Fäden im Grunde doch ein neues Buch, in dem die Handlung nur noch ein nebensächlicher Kitt für umfangreiche Reflexionen im Sinne der alten Fragmente aus „Norderney" wird. (Januar 1831.)

Das ist die Geschichte. Betrachten wir jetzt das Werk selbst. Aus dem Mitgeteilten erhellt als erster Grundsatz, daß wir wenigstens den ersten der drei Teile ganz für sich und ohne jeden direkten Zusammenhang mit den beiden folgenden zu analysieren haben. Und seltsam: im Augenblicke, wo wir ihn herauslösen aus der Masse, ihm das böse Licht verhüllen, das von der bedenklichen Fortsetzung herübergleißt, werden wir nicht umhin können, zu gestehen, daß diese „Reise von München nach Genua" nicht ein Rückschritt gegen alles Frühere, sondern vielmehr ein unvergleichlicher Fortschritt ist, eine Perle der ganzen Reiselitteratur aller Zeiten, ein Buch, das man getrost neben Goethes italienische Schilderungen stellen darf, wenn es auch durch seine ganze Art des Stiles und der Auffassung sich schwer in Parallele mit irgend etwas anderem setzen läßt. Es erhebt sich mächtig über die Tollheiten des Buches „Le Grand", es ist auch in vieler Hinsicht eine reifere und unendlich reichere Arbeit als selbst die „Harzreise".

Der Stil ist freilich zumeist — mit einigen Ausnahmen — jener künstlich blühende, aber wenn irgendwo, so war er erträglich bei diesem Stoffe. Es liegt ein Farbenglanz auf jedem kleinsten Zuge, der etwas

berauschendes hat, wie die italienische Landschaft selbst: — alles grell, mit unvermittelten Kontrasten, wie mit elektrischem Lichte durchsättigt, aber eben darin ganz und gar typisch für den Gegenstand.

Heine hatte diesen Stil schon lange vorher bei sich ausgebildet. Jetzt schien es, als habe er zum ersten Male einen Stoff gefunden, der dem Stile entgegenkam. Nur Italien bot und bietet ein solches Aufeinanderprallen koloristischer Stimmungskontraste: Trümmer, Ruinen, uralte Romantik des Vergangenen — und wildes, sinnliches Leben, kalte Statuen und glühende Weiber, riesige Ideen und lächerlich kleine Wirklichkeit, gigantische Paläste, in denen nichts haust als Spinnen und Ratten, — kurz ein wahres Bild dessen, was Heine schon mitbrachte, ein Bild, aus dem jeder kleinste, echt dem Leben entnommene Zug wie ein organisches Gebilde sich in den krausen Fächer dieser Weltanschauung einfügte, so daß selbst das Tollste hier realistisch echt sich ausnahm. Nun vollends das Oberitalien dieser Zeit, auf dem die Tragikomödie der österreichischen Herrschaft lastete!

Das kleine, gehaltreiche Buch beginnt mit einer köstlichen Vergleichung von Berlin und München, in der auch nicht ein Wort zu viel ist.

Dann eine Reihe echt poetischer Skizzen aus Tirol, eine Anzahl kurzer Szenen aus Trient, Ala, Verona, Mailand, eine lange Träumerei vom Schlachtfelde von Marengo und endlich ein paar Kapitel über Genua und seine Sammlungen. Man kann die Stellen in den vierunddreißig Abschnitten zählen, wo einmal irgend eine falsche Farbe mitunter läuft; es sind zumeist Anspielungen auf das alte, unglückliche Motiv von der toten Maria, das wie ein hartnäckig mitschleifender Dekorationsfetzen einige Male den harmlosen Ton durch affektiertes Hervordrängen verfälscht.

Aber was will der kleine Fleck auf einem so verschwenderisch üppigen Gemälde? Nur selten in der großen Kette seiner Werke hat Heine Gelegenheit gefunden, so kleinen, duftigen Bildchen Raum zu geben, wie sie hier an allen Ecken und Enden hervorleuchten.

Ich will eins der lieblichsten herausgreifen, das für viele typisch sein mag.

Die Szene ist in Brixen, ein paar rohe Kerle sitzen mit dem Dichter in derselben Wirtsstube.

„Beide würzten ihr Mahl, indem sie die Aufwärterin mit Karessen bedrängten, die das liebe, bildschöne Mädchen nicht wenig anzuekeln schienen, so daß sie sich mit Gewalt losriß, wenn der eine sie hinten klätschelte, oder der andere sie gar zu embrassieren suchte. Dabei rissen sie ihre rohesten Zoten, die das Mädchen, wie sie wußten, nicht umhin konnte anzuhören, da sie zur Aufwartung der Gäste und auch, um mir den Tisch zu decken, im Zimmer bleiben mußte. Als jedoch die Ungebühr ganz unleidlich wurde, ließ die junge Person plötzlich

alles stehen und liegen, eilte zur Thür hinaus und kam erst nach einigen Minuten ins Zimmer zurück mit einem kleinen Kinde auf dem Arm, das sie die ganze Zeit auf dem Arme behielt, während sie im Gastzimmer ihre Geschäfte besorgte, obgleich ihr diese dadurch um so beschwerlicher wurden. Die beiden Kumpane aber, der geistliche und der adlige Herr, wagten keine einzige Belästigung mehr gegen das Mädchen, das jetzt ohne Unfreundlichkeit, jedoch mit seltsamem Ernst, sie bediente."

Eine zweite Stelle führe ich an als rein stilistisches Beispiel. „Es ist ein gutes Zeichen, wenn die Weiber lächeln, sagt ein chinesischer Schrifsteller, und ein deutscher Schriftsteller war eben dieser Meinung, als er in Südtirol, wo Italien beginnt, einem Berge vorbeikam, an dessen Fuß auf einem nicht sehr hohen Steindamm eines von jenen Häuschen stand, die mit ihrer traulichen Gallerie und naiven Malereien uns so lieblich ansehen. Auf der einen Seite stand ein großes hölzernes Kruzifix, das einem jungen Weinstock als Stütze diente, so daß es fast schaurig heiter aussah, wie das Leben den Tod, die saftig grünen Reben den blutigen Leib und die gekreuzigten Arme und Beine des Heilands umrankten. Auf der anderen Seite des Häuschens stand ein runder Taubenkofen, dessen gefiedertes Völkchen flog hin und her, und eine ganz besonders anmutige Taube saß auf dem hübschen Spitzdächlein, das wie die fromme Steinkrone einer Heiligennische über dem Haupte der schönen Spinnerin hervorragte. Diese saß auf der kleinen Galerie und spann, nicht nach der deutschen Spinnradmethode, sondern nach jener uralten Weise, wo ein flachsumzogener Wocken unter dem Arme gehalten wird, und der abgesponnene Faden an der freihängenden Spindel hinunterläuft. So spannen die Königstöchter in Griechenland, so spinnen noch jetzt die Parzen und alle Italienerinnen. Sie spann und lächelte, unbeweglich saß die Taube über ihrem Haupte, und über dem Hause selbst ragten hinten die hohen Berge, deren Schneegipfel die Sonne beschien, daß sie aussahen wie eine ernste Schutzwache von Riesen mit blankem Helme auf den Häuptern."

Dem Gedankenwerte nach sind die großartigsten Stellen die Träumerei aus dem Amphitheater in Verona und die weiter ausgesponnene auf dem Schlachtfelde von Marengo.

Besonders die zweite Stelle enthält so viel wahres und wehmütig ergreifendes über die Freiheitsbegeisterung dieser — und mehr oder minder aller — Zeiten, daß ich nicht einsehen kann, was man Schlimmes finden will in dem Schlußworte: „Ich habe nie großen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, es kümmert mich wenig. Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit". Was Heine hier von sich sagt, ist die runde Wahr-

heit. Er hat alle möglichen Fehler gehabt, aber ein braver Soldat für die geistige Freiheit in der Welt ist er vom ersten bis zum letzten Tage seines Lebens gewesen, so gut wie es Goethe gewesen ist, von dem auch so mancher Kritiker das Gegenteil glauben machen möchte. Nur war Heine von Anfang an zu sehr Philosoph, zu sehr aufs Allgemeine, im weitesten Sinne Menschliche, angelegt, um ein guter Politiker im gemeinen Sinne zu werden. Für ihn war es ein durchaus ehrlicher Glaubenssatz, daß es in Europa „keine Nationen mehr, sondern nur noch Parteien gebe“. Aber wie wahr dieser Satz für den Philosophen ist, so selbstmörderisch wäre er bei dem Politiker, der noch mit dem neunzehnten Jahrhundert rechnen muß und mit Zukunftsabstraktionen nichts zu thun hat.

Hält man diese Dinge auseinander, so ist es gar nicht so schwer, Heine in vollstem Maße gerecht zu werden.

Freilich — was sich auch hier wieder zeigt, ist, daß Heine keine von den Naturen war, die aus jedem beliebigen Satze widerspruchslos begriffen und dem entsprechend auch mit einem Satze abgethan werden können. Um den Schwierigkeiten dieses durch und durch originellen Charakters auszuweichen, hat man schon zu seinen Lebzeiten die wohlfeile Lüge erfunden, er habe überhaupt keinen Charakter gehabt. Mir scheint, als sei es recht wohl möglich, bei tieferem Eindringen, bei einer besonnenen Analyse, die von Schritt zu Schritt vorgeht, wenigstens heute, nach so vielen Jahren, ein ganz gutes Bild der wahren Grundlinie in all den krausen Arabesken seines Lebens und seiner Werke zu entdecken. Allerdings scheint mir dabei geboten, nur den allerhöchsten Maßstab anzulegen, den Maßstab ganz freier, vorurteilsloser Menschlichkeit, den Maßstab einer Weltanschauung, die weder ein einseitig religiöser, noch ästhetischer Sonderstandpunkt bestimmt.

Heines Werke sind und bleiben kein Lehrmaterial für den Beschränkteren, der noch Krücken und Schleier vor den Dingen der Wirklichkeit braucht. Nur der in allen irdischen Erscheinungen freie Blick kann diesem oft tollkühnen Spiele mit dem Höchsten folgen. Selbst dieser aber muß erst eine Fülle von Detail durchmustern, ehe sein Urteil im Ganzen sich klären kann, ehe er sich sagen kann, daß er den Mann voll begriffen.

Diese Worte, die zugleich eine Entschuldigung für die Breite meines eigenen biographischen Versuches enthalten mögen, erscheinen doppelt beherzigenswert für die Auffassung des zweiten Teiles des italienischen Werkes, dem ich mich jetzt zuzuwenden habe.

Die „Bäder von Lukka“ zerfallen in zwei ziemlich scharf gesonderte Hälften. Die erste ist jenes erwähnte Romanfragment, gegen Ende durchtränkt mit einigen Gifttropfen gegen Platen, die zweite ist eine im Gegensatze dazu verhältnismäßig trockene Auseinandersetzung zwischen Heine und Platen.

Begrenzen wir zunächst die aufs Allgemeine angelegte Romandichtung durch Kapitel 10 (exklusive), so erhalten wir wenigstens als erste Station ein in sich einheitliches Fragment. Es treten verschiedene Personen darin auf, ein paar gewagte Frauencharaktere, ein höchst lächerlicher Hamburger Millionär und dessen Diener. Das Ganze gruppiert sich um die Person des Erzählers, für den der Autor nicht einmal einen neuen Namen erfunden hat, sondern der einfach Doktor Heine heißt. Die Handlung beschränkt sich im Rahmen des Fragmentes lediglich auf ein paar Szenen zur Introduktion der mitspielenden Figuren, die in einer derbkomischen Liebesepisode des reichen Hamburgers gipfeln. Heine selbst bezeugt in Briefstellen ein naives Vergnügen daran, daß es ihm diesmal gelungen sei, wirklich lebenskräftige Gestalten geschaffen zu haben. Offenbar wußte er aber selbst nicht, als er anfing, sie einzeln mit den schärfsten Umrissen auszumalen, was es mit ihnen werden sollte. Man fühlt das vom ersten Satze an durch. An einer späteren Stelle des Buches, mitten in der Platenpolemik, wird einmal auf die antiken Sittenbilder des Petronius verwiesen. Ich glaube, etwas ähnliches für moderne Verhältnisse hat Heine vorgeschwebt.

Der Roman des Petronius ist, wie heute kein Einsichtiger mehr bezweifelt, eins der wertvollsten Litteraturdenkmale, die wir besitzen. Die fragmentarische Überlieferung macht jedoch unmöglich, einen sicheren Bau der Handlung zu erkennen. Alle auftretenden Personen sind vollkommen deutlich ausgearbeitet, aber man hat nur Vermutungen darüber, wie sie sich zum Ganzen stellten. Das einzige Band liegt für uns in den augenblicklichen, allerdings überreichen Launen des Erzählers. Ähnlich nun wollte Heine wirken, das Fragmentarische, das dort ein zufälliger, vom Willen des Autors ganz unabhängiger Zustand des Textes ist, wollte er als besonders reizvolle Kunstform bewußt verwerten. Vorgänger hatte er auch darin genug. Aber im ganzen betrachtet, ist das Geleistete doch nur von problematischem Werte. Gerade in dem gewollten Sinne — als freie, für sich wirkende Arabesken — sind vor allem die eingeführten Frauengestalten im höchsten Grade ungeeignet. Als Nebenfiguren würden sie prächtig dastehen, für das Zentrum sind sie zu inhaltslos. Nur ein ganz ungeschickter Kritiker kann daran Anstoß nehmen, daß die Unterhaltung mit diesen Damen sich in fortgesetzten Zoten bewegt; das ist vollkommen echt, jedes andere Wort störte die realistische Treue; aber gerade das humoristische Element kam hier am wenigsten zur Geltung, die schmutzigen Details sind nur zum kleineren Teil wirklich komisch, das meiste ist so unmittelbar unappetitlich, daß das Lachen aufhört. Auch das wäre nun zu entschuldigen, wenn ein scharfer satirischer Zweck darin läge. Aber wogegen soll die Satire sich wenden? Diese Frauenzimmer sind viel zu wenig typisch, um der Satire Blößen zu geben, wenn sich auch

der Verfasser wahrscheinlich selbst hierin Täuschungen hingegeben hat. So wird man trotz aller Plastik der Zeichnung doch künstlerisch in dieser ersten Partie des Werkes ein arges Vergreifen im Gegenstande einräumen müssen. Anders verhält es sich mit Gumpelino und Hyacinth. Beide sind durch und durch komische Typen. Bei Gumpelino hat zwar Trimalchio, bei Hyacinth Sancho Panza Modell gesessen, aber die Behandlung im einzelnen ist original. Vom Punkte ab, wo diese Figuren die Führung übernehmen, kommt die Handlung in Fluß. Eine Liebesepisode des Erzählers selbst mit einer der Damen schiebt sich noch dazwischen, die nicht ohne selbständigen Reiz ist, dann tritt in den Reden Hyacinths eine ganze Fülle vortrefflichen Humors ans Licht, die an Glanzstellen des Cervantes gemahnt. Und in raschem Aufbau gestaltet sich als Krone des Fragments die tragikomische Liebesnovelle des Marchese, die ebenso köstlich erfunden wie ausgeführt ist. Dann aber, mit Kapitel Zehn, kommt der Absturz. Er bahnt sich zunächst harmlos an. Gumpelino studiert in der Drangsal der Nacht, die ihm das Laxiermittel bereitet, Platens Gedichte. Noch ertrüge man die ersten Ausfälle als gut eingeflochtenen satirischen Hieb in der Weise der Kritiken zeitgenössischer Litteratur, die Cervantes in seinen Roman oft sehr glücklich verwebt. Noch hemmt die ausgezeichnete Rede Hyacinths von dem anvertrauten Lotterielose auf einen Moment die Katastrophe. Dann endlich — mit Kapitel elf, fällt jäh abschließend der Vorhang, der Autor tritt in Person ziemlich grob davor, und der verhängnisvolle zweite Teil des Buches beginnt, die direkte Polemik gegen Platen. Zu ihrem Verständnis muß ich eine oben absichtlich weggelassene Reihe geschichtlicher Daten hier nachholen.

Im Bunde mit Heine ist uns schon früh die Gestalt Karl Immermanns begegnet. Verweilen wir einen Moment bei diesem Namen. Immermann gehört zu den schwersten, tiefgründigsten deutschen Dichtercharakteren. Mit einer bewundernswürdigen Ausdauer ringt er sich empor, von den wenigsten anerkannt, die Poetennatur anfangs vollkommen verschüttet unter einem ungeheueren Haufen formloser Bruchsteine. Er hat immer tiefe Gedanken, ein mächtiges individuelles Fühlen in allem, was er schreibt, aber die Form ist eckig, verworren, geisteshart, es ist unendlich viel mehr Ringen darin, als Vollendung, — nichts, gar nichts von der spielenden Grazie Heines, die auch mit so schwerer Arbeit gehoben ward, dann aber doch so leicht und lustig unter den weggewälzten Sargdeckeln hervorsprang, wie ein tolles, üppiges Mädchen mit goldenem Haar und verführerisch roten Lippen, — es gibt keinen anderen Dichter, bei welchem dem Nachfühlenden so klar wird, was für unermeßlichen Ballast, welch entsetzlich schwarze Nacht der Poetengenius manchmal zu überwinden, von sich weg zu fegen hat, wie Immermann. Aber endlich zerbricht die Hülle doch, die eckige, grobe Sachsenhand reißt in letzter, verzweifelter Anstrengung einen

Riesenstamm aus der zähen Scholle, der Zweige entfaltet, in deren Blattwerk die lustigsten Vögel sich tummeln und die doch ein Grundstock von so eisengenährter Urkraft festhält, wie sie kaum ein zweites deutsches Dichterwerk aufweist, es entsteht der „Münchhausen". Mit diesem Buche — trotz aller Fehler, die es enthält — tritt Immermann in die Reihe unserer Klassiker. Es sind keine öden Steppen darin, wie man wohl behauptet hat. Aber wohl ganze Alpen von ungeläuterten Klötzen erzhaltigen Bodens, wo das Erz nicht rein ausgehoben ist, sondern nur hier und dort herauslugt wie schöne Augen zwischen den dicken Stämmen eines Urwaldes. Gerade das hat nicht selten sein Reizvolles, man läßt sich gern etwas necken und sucht willig, weil man doch bald merkt, daß man immer etwas finden wird. Endlich ermüdet jedoch die Breite des Ganzen. Aber eben wie man aufhören möchte, bricht das zackige Tropfsteingewölbe der Zaubergrotte auseinander, die grausen Spukgebilde verwandeln sich in ein goldenes Garbenmeer, durch alles Barocke windet sich ein Streifen hellen, natürlichen, taufrischen Lebens, wie er prächtiger nicht gedacht werden kann: — die Erzählung vom Oberhof. Und mitten in dieser dann mit nochmaligem Wechsel der Stimmung einer der magischsten Strahlen der Romantik, — das Märchen von den Wundern im Spessart, — nicht unvermittelt, sondern eng verwoben in das grüne Waldbild und Garbenbild aus dem Bauernlande Westfalen. Der tolle Arabeskenkranz der Satire auslaufend in die warme Plastik des wahren Lebens und mitten im Leben das Märchen der Romantik aufgipfelnd in einer sinnlich schönen, allen mittelalterlichen Spuk sieghaft überwindenden Lösung: es ist wirklich nicht zu viel gesagt, wenn man diese Dichtung eine Art von Faust nennt, die den ganzen Kreis des Menschlichen abschreitet.

Dieser Mann nun, dessen spätere Entfaltung ich absichtlich vorweg genommen habe, um in der Blüte die Kraft des Stammes zu zeigen, stand in eifrigem Verkehr mit Heine. Grundverschiedene Naturen, wie beide waren, achtete doch jeder im anderen den Dichter. Heine legte bei allen Gelegenheiten eine förmliche Schwärmerei auch für Immermanns Persönlichkeit an den Tag. Immermann war in diesem Punkte zurückhaltender, aber das trübte die Freundschaft nicht, die in der Hauptsache ja immer eine mehr geistige, wissenschaftliche blieb, sich auch durchweg auf den Briefwechsel beschränkte. Nun kam Heine bei Redaktion des zweiten Reisebilder-Bandes die drollige Idee, die Freiheit der Komposition darin soweit zu treiben, daß er — fast wie bei einem periodisch ausgegebenen Journal — Gesinnungsgenossen durch eigene Beiträge darin zu Worte kommen ließ. Immermann war der einzige, der den Mut und die gute Laune hatte, auf den Scherz einzugehen. Er stifte jene satirischen Epigramme am Schlusse des Prosafragmentes „Norderney". Darunter befanden sich unter anderen die Verse:

„Östliche Poeten.

Groß mérite ist es jetzo, nach Saadis Art zu girren,
Doch mir scheint's egal gepudelt, ob wir östlich, westlich irren.

Sonsten sang beim Mondenscheine Nachtigall seu Philomele;
Wenn jetzt Bülbül flötet, scheint es mir denn doch dieselbe Kehle.

Alter Dichter, du gemahnst mich als wie Hamelns Rattenfänger;
Pfeifst nach Morgen, und es folgen all die lieben, kleinen Sänger.

Aus Bequemlichkeit verehren sie die Kühe frommer Inden,
Daß sie den Olympos mögen nächst in einem Kuhstall finden.

Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain zu Schiras stehlen,
Essen sie zu viel, die Armen, und vomieren dann Ghaselen."

Heine hatte den sämtlichen Epigrammen die Bemerkung vorausgeschickt, daß er sie „bis auf wenige Ausnahmen, die er mit Sternen bezeichne" als seine eigene Gesinnung vertrete. Der Ausfall gegen die östlichen Poeten ist nicht mit einem einschränkenden Sterne versehen. Immerhin kann man annehmen, daß Heine selbst um diese Zeit noch kaum ohne besondere Ursache sich so scharf gegen diese Richtung gewandt hätte. Noch schwärmte er selbst gelegentlich für Indien, in den Liedern des „Intermezzo" hatte er der ganzen orientalischen Manie der Zeit doch auch, wenn auch in Goethescher, geschmackvoller Weise, seinen Tribut gezahlt, und der „Almansor" stammte aus seiner Feder, der wahrhaftig nicht frei war von Anklängen an jene Welt. Im engeren Sinne jedoch trafen die letzten und stärksten der beißenden Strophen weniger die ganze Art, als ein besonderes Individuum, nämlich Platen. Und auch hier war Heines Urteil um die Zeit, als er Immermanns Worte drucken ließ, für seine Person wahrscheinlich noch um vieles harmloser. Am 24. Februar 1825 hatte er an Immermann die Worte geschrieben: „Das dritte Buch, das ich in der Folge las, waren Graf Platens Lustspiele. Diese sind in Form und Gestaltung den Ihrigen sehr verwandt. Nur daß der Witz dem armen Platen trotz seines Danachhaschens durchaus abgeht, und daß die Poesie in ihm zwar echt, aber nicht reichlich fließt." Platens Spottgedicht auf die Narrheiten der Schicksalstragödie mochte ihm in der Form gekünstelt scheinen, wie er denn die klassischen Metra selbst in ihrem harmlosesten Repräsentanten, dem Hexameter, sein Leben lang nicht ausstehen konnte: — der Inhalt entsprach ganz sicher seinen eigenen Anschauungen.

Wie es sich nun damit verhalten mochte, die Verse erschienen unter seinem Namen und seiner Verantwortung. Betrachtet man heute mit objektivem Blick die kritische Spitze darin, so muß man dem Verfasser zugestehen, daß er vollauf recht hatte mit seiner scharfen Bemerkung. Man nehme die älteste Gedichtsammlung Platens, — die

Ghaselen — zur Hand und prüfe sie, ohne sich von dem Nimbus des klassischen Namens anfechten zu lassen, auf ihren wahren dichterischen Wert in Form und Gedankengehalt.

Es geht dem Kritiker von einigermaßen unverdorbenem Geschmack mit dieser orientalischen Form wie mit der Alliteration beispielsweise in den Wagnerschen Dichtungen: an einigen wenigen Stellen harmonieren Form und Inhalt, die Wirkung ist großartig; der ganze Rest aber bleibt ungenießbar, ist eine Folter für jeden Menschen, der eine Idee von Wohllaut hat; Gedanke und Bild gehen dem Leser über der ermattenden Arbeit, die alliterierenden Wortanfänge zu suchen, zu Grunde, falls diese nicht schon in weiser Voraussicht fett gedruckt sind, und man legt das Buch mit Kopfschmerzen aus der Hand, wie der Laie eine Logarithmentafel. Es gibt so auch ausgezeichnete Gedichte, in denen ein gewisses Wort, eine gewisse Pointe durch alle Verse wiederkehrt, z. B. das Heinesche „Mein Liebchen, was willst du noch mehr?" In der Platenschen Sammlung selbst fehlt es nicht an Proben hierfür. Aber sobald das Refrainwort selbst Zweck wird, einen Zwang ausübt, ist die Wirkung durchaus verdorben. Sich in ein derartiges Joch einzuspannen, ist von vornherein eine arge Geschmacklosigkeit.

Indessen wirkte ein gewisser Reiz der Neuheit, ein bestehender Zauber des Exotischen: man könnte mit einer moralischen Kraftanspannung sich über das Peinliche der Form für Momente hinwegsetzen und versuchen, den großen Dichter im Gedankengehalt, in der Plastik der Bilder zu genießen. Durchblättert man aber die ganzen Ghaselen und Sonette, so muß die Armut nach dieser Richtung hin in Erstaunen setzen. Der lebenslustige Ton, die heitere Liebes- und Schenkenromantik, der Kultus der zeitlosen, geschichtslosen, nur am rosigen Augenblicke haftenden Weltfreude ist in Platens Munde etwas zu Unwahres, um auch nur den einen oder anderen originalen Gedanken aufkommen zu lassen. Platen war — darin genau das Gegenteil von Heine — eine durch und durch düstere, früh verbitterte und echtem Lebensgenusse wohl von Anfang an entfremdete Natur. Seine Gedankenwelt war groß und reich, wo sie sich an die gewaltige Tragik des Geschichtlichen anlehnen konnte. Deshalb sind seine Balladen zum Teil so wirkungsvoll, deshalb liest man seine antikisierenden Verse gern und mit wachsendem Genuß auf den melancholischen Trümmerstätten Italiens. In anderer Zeit oder auch nur zu längerer Erdenbahn geboren, wäre ein Dichter von solcher Begabung vielleicht bedeutend im historischen Roman, im historischen Epos geworden. Aber dieser trübe, zu geschichtlicher Reflexion geneigte Geist als Sänger weinerweckter Liebe auf orientalischem Rosenlager war auf alle Fälle eine lächerliche Figur. Es ließ sich voraussehen, daß zu der Impotenz die äußerste Geschmacklosigkeit im Verwerten der südlichen Sinnenbilder treten werde. In der That braucht man auch nicht lange zu lesen, um den verirrten Poeten bei

umfassendster Verwertung gerade desjenigen Motivs zu finden, das unter allen erotischen Motiven der Antike und des Orients das bedenklichste und gesundem Gefühl widerstrebendste ist: der Knabenliebe. Es liegt nicht in meiner Absicht, an dieser Stelle näher auf die Rolle dieses Motivs im Gesamtgebiete der erotischen Weltlitteratur einzugehen. Es ist auch das wieder ein Gebiet, auf dem für ästhetische Zwecke trotz dickleibiger Ästhetiken aller Art noch absolut nichts gethan ist, obwohl allein die lebhafte Bewegung für die klassische Poesie, in der wir seit Jahrhunderten uns befinden, hier die Wege hätte anbahnen sollen. Es handelt sich dabei um eine sexuelle Krankheitserscheinung in ihrer Bedeutung für die Poesie, die im einzelnen zu verfolgen um so interessanter wäre, als sie ihren Sitz im Gehirn und in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem ästhetischen und dichterischen Gefühlszentrum hat. Für Platen speziell charakteristisch im schlimmen Sinne ist nun zweierlei: einmal drängt sich bei der hochgradigen Farblosigkeit und Armut an originalen, im Gedächtnis des Lesenden haftenden Gedanken und Bildern, die seine Lyrik auszeichnen, nun gerade als einziger greller Effekt das päderastische Motiv absolut in den Vordergrund, bleibt als erste und hauptsächlichste Merkwürdigkeit der ganzen Sammlung dem Leser auch in der Folge lebhaft im Sinn. Andererseits hat man, so physisch irregulär schon die berührte Sache an sich ist, unausgesetzt auch noch die peinliche Nebenempfindung, daß man es bei diesem Dichter nicht eigentlich mit einer — immerhin verdammenswerten, aber menschlich erklärlichen — Verirrung der überschäumenden Sinnenkraft zu thun hat, die sich in seiner Lyrik spiegelt, sondern wahrscheinlich bloß mit einem Spiegel solchen Spiegelns, mit ganz impotenten Spielereien eines ehrbaren Philisters mit den heißen Träumen orientalischer Lebemänner, mit einem Kokettieren gleichsam mit der unerlaubten Sünde vom Boden vollkommener spießbürgerlicher Unbescholtenheit aus.

Halten wir diese Doppelwirkung, die der Zeitgenosse so gut aus den betreffenden Zeilen entnehmen mußte, wie sie der heutige Leser sehr zum Überdruß empfängt, einstweilen im Auge und kehren zu den Immermannschen Spottstrophen zurück. Diese hatten zunächst bloß ganz allgemein das „Vomieren orientalischer Stoffe" getadelt. Höchst eigentümlich aber war nun ihre Wirkung auf Platen selbst. Platen war seit einiger Zeit in eine neue Phase seiner dichterischen Thätigkeit getreten. Er hatte nach den Exkursionen in den Orient jetzt seinen Stolz darein gesetzt, die Metra des Aristophanes zu bemeistern. Hatten jene ihn veranlaßt, auch stofflich sich in die gewagtesten erotischen Irrgänge einzulassen, so mußte er jetzt natürlich den Reiz des aristophanischen Metrums unterstützen durch ein Erproben an satirisch zu behandelndem Stoffe. Gewöhnlich pflegt das Verhältnis ein umgekehrtes zu sein. Aber für Platen ist es stets charakteristisch, daß

er erst die Form aufgreift und dann erst den Stoff als notwendige, aber sekundäre Begleiterscheinung hineinfüllt. So war die „verhängnisvolle Gabel“ entstanden. Ein glücklicher Griff hatte die Satire einen passenden Gegenstand treffen lassen, das Verspottete war wirklich verspottbar. Die metrische Behandlung stand natürlich auf einer Höhe, die außer Platen niemand in Deutschland beherrschte. Da ein echtes Talent unbezweifelbar dahinter stand — Talent und Talent ist ja nicht immer dasselbe und was für erotische Lyrik nicht taugte, traf anderswo die Scheibe genial ins Herz — so fehlte es nicht an Glanzpunkten, die noch heute in voller Wirkungskraft verharren. Leider aber durchkreuzte die Pracht der Parabasen ein neuer, böser Fehler. Es galt, neben die Fratze des schlechten Poeten das Bild des Dichters zu stellen, wie er sein soll. Anstatt nun etwa die Gestalt Goethes rückgreifend oder auch einen frei ausgemalten Zukunftshelden vorahnend zu schildern, nahm Platen den Ruhm des wahren Dichtermessias gleich für sich selbst in Anspruch und pries in unverhülltem Ausdruck unter Beimischung bestimmter, nur auf ihn passender Individualcharakteristika seine eigene Persönlichkeit in einer geradezu widerwärtigen Weise. Gegen die Lobhymnen, die er dem „gräflichen, herrschsüchtigen Dichter“ spendete, verblaßte das Gewagteste, was Heine je im Gewande des halb parodistischen Scherzes oder der idealisierenden Hyperbel über sich gesagt hatte.

Trotz des dunklen Fleckes fand das Ganze Anklang und reizte den fruchtbaren Verfasser zu einer neuen Arbeit ähnlicher Art. Er schaute nach einem neuen Stoffe aus, der zur Satire geeignet schien. Jene Xenien nun, die Immermann und Heine vereinigt als seine Gegner zeigten, lenkten seinen Blick auf die beiden jungen Dichter. Wie sehr auch der Eifer anerkannt werden muß, mit dem Platen sich unter sehr ungünstigen Verhältnissen eine reiche philologische und historische Bildung angeeignet hatte, so ist doch ebenso zweifellos, daß seine wirklichen Kenntnisse über Geist und Strömung der gleichzeitigen deutschen Litteratur ganz bedenklich geringe waren. Er hatte von Immermann so gut wie von Heine fast nichts gelesen, als er den Entschluß faßte, sie zur Zielscheibe seines zweiten großen Spottgedichtes zu wählen. Seine ganze leichtsinnige Manier offenbarte sich in dem neuen Unternehmen Anstatt wenigstens zum Zwecke der entstehenden Satire sich über seine angeblichen Gegner zu unterrichten, ließ er sich von Bekannten „einigen pikanten Unsinn“ über Immermann (er selbst drückt sich in einem Briefe an Gustav Schwab so aus) und Heine erzählen. Fast glaubt man, er habe von letzterem rein gar nichts gewußt, als er sei ein Jude. Man wird unwillkürlich an jene Unzahl von Schwätzern aus unseren Tagen erinnert, die bei allen Gelegenheiten ihrem Abscheu vor Zola Ausdruck geben und auf die direkte Frage im Gespräch, was sie von dem verwegenen Romancier gelesen

hätten, ganz naiv antworten: „Nichts, denn solchen Plunder lesen wir nicht!" Dem entsprechend füllen denn den ganzen „Romantischen Ödipus" zwar alle Sorten von gemeinen Ausfällen, aber vergebens sucht man einen Tadel über die wirklichen Schattenseiten der Angegriffenen. Immermann, der vielleicht von allen größeren Dichtern der Zeit der ehrlichste, männlichste Charakter war, wird mit einem Wortwitz, der formal, aber ohne den dort stets sehr feinen Sinn dem Aristophanes nachgebildet war, als „Nimmermann" auf dem poetischen Nachtstuhl vorgeführt und sagt selbst im Stücke von Heine:

> „Sein Freund, ich bin's; doch möcht' ich nicht sein Liebchen sein,
> Denn seine Küsse sondern ab Knoblauchsgeruch."

und was dergleichen ganz inhaltslose und in der gröbsten Polemik unerlaubte Späße mehr sind. Es kann nicht scharf genug auf diese Stellen hingewiesen werden, um Platen den ganzen Nimbus der Heiligkeit und gekränkten Seelenunschuld herabzureißen, den unwissende Kritiker mit Rücksicht auf Heines derbe Antwort um das Haupt des angeblich Verletzten herum gelogen haben. Ich glaube, die Sache liegt jetzt nach der einen Seite hin klar genug, und wenn wir die nachfolgende Heinesche Polemik im Lichte des Voraufgehenden zur Hand nehmen, so können wir hoffen, wenn auch kein rundweg billigendes, so doch ein erklärendes Urteil zu finden.

Heine wich zunächst darin wesentlich von der Maxime ab, die Platen verfolgt hatte, daß er sich die Mühe gab, Platen genau auf seine wunden Punkte hin zu prüfen und seine entgegnende Satire gegen das zu richten, was, auch objektiv genommen, lächerlich und verspottenswert war. Es mag zugegeben sein, daß er seinem ganzen Lebensgange nach mehr als jeder beliebige andere die unverfrorene Art des Lebemannes, den die konventionelle Scheu vor bedenklichen erotischen Sachen nicht bedrückt, zu bethätigen geneigt war, daß sein grimmiger Witz, wenn es not that, ganz ungeniert auch in Gebiete einlenkte, die sonst litterarisch verpönt sind, weil er selbst mit den Schattenseiten der Welt besser bekannt war, als die meisten Menschen. Er hatte die Ghaselen kaum auf seine Zwecke angesehen, so war er auch schon mitten im Kern der Komik und wußte, wo Platen, wenigstens für den Kenner der Dinge, verwundbar war. Im Spotte anzunehmen, der Sänger jener verfänglichen Knabenlieder sei allen Ernstes ein Verehrer der bedenklichen erotischen Verrücktheiten, die er feierte, und das auszumalen bis in seine lächerlichsten Konsequenzen — den Kontrast des modernen, nachahmenden Philisters und der alten, wilden Sinnenschwärmerei eben darin bis zum krassesten Hohn aufzubauschen, daß man ihn scheinbar wegwischte: das traf ins Ziel. Aber Heine hatte etwas vergessen. Er hatte vergessen, daß er nicht für einen kleinen Kreis Auserwählter schrieb, die so frei über der Misere des Daseins schweben,

daß sie auch über solche Dinge harmlos lachen und im zotigen Stoff den goldenen Kern schätzen können. Die große Menge nahm — und mit gutem Rechte — diese Sachen viel ernster. Für sie kamen hier Punkte zur Sprache, die nach modernem Standpunkte ins Gebiet des Strafrechtlichen fallen, und es handelte sich für sie in der Annahme, die dem Witze zu Grunde lag, um etwas, was mit Diebstahl und Totschlag in eine Linie kam. Wenn im gewöhnlichen Leben einer den andern beschuldigt, er habe jemand umgebracht und dabei Namen und Daten nennt, so ist das kein Lustspiel mehr, sondern ein Stoff für den Staatsanwalt. Herauslesen, daß hierin bloß ein köstlicher Witz steckt, da der Angeklagte in Wahrheit viel zu zaghaft und dumm zu irgend einem Verbrechen ist, — das kann der gemeine Mann nicht. Nun erschwerte Heine zudem noch ein richtiges Urteil. Er brachte die polemische Stelle in den Zusammenhang einer Art Petronischen Romans, der an sich schon für litteraturunkundige Leser sehr schwer zu verstehen war. Er spann das Ganze so weit aus, daß jedermann merkte, er habe selbst den größten Spaß daran, bei dieser Gelegenheit einmal ein ganzes, sonst dem Modernen nicht leicht erschlossenes Gebiet in seiner vielseitigen Komik zu erschöpfen. So mußte es notwendig geschehen, daß die allgemeine Stimmung sich jäh gegen Heine wandte. Aber wenn ich dieser Auffassung des großen Publikums somit von ihrem Standpunkte aus recht gebe, so erhellt doch aus allem oben Gesagten mit vollkommener Deutlichkeit, daß der weiter schauende Litterarhistoriker keine Ursache hat, sich in den Chor dieses Publikums zu mischen, er kann Heine von seinem — wie man's nimmt: engeren, oder auch weiteren — Standpunkte aus in den wesentlichen Punkten auch recht geben.

Das Grundmotiv zugegeben, ist Heines Polemik im einzelnen durchweg von ganz schlagender Richtigkeit. Es handelt sich nicht um Gassenkot, wie die Lästerer wollten, sondern um eine Reihe wahrer Perlen echten Aristophanischen Humors. Dieses Zeugnis muß jeder feiner Beanlagte, der über den Moment des blöden Verwunderns, daß solche Dinge überhaupt zur Sprache kommen dürfen, hinweg ist, — also jeder, der je imstande gewesen ist, die klassischen Satiriker, die älteren italienischen, spanischen, französischen, deutschen und englischen Meister des Spottes zu begreifen — unbedingt Heine ausstellen. Was verfehlt war an dem ganzen Unterfangen, ist ohnehin schwer genug bestraft worden durch die Wirkung auf den Ruf des Autors. War er politisch und religiös längst hinausgewachsen über seine Umgebung, ja über die meisten schließlich, die anfangs seinen Liedern zugejauchzt, so that er mit diesem Buche auch für das Gebiet des Humors einen Schritt weit über die Grenzen dessen hinweg, was die Menge verstand. Er stand jetzt einsamer als je, und der dritte Teil der italienischen Wanderbilder, der ein Jahr später (1831) erschien, hatte in seiner allgemeinen Wertschätzung schon bedenklich darunter zu leiden. Man

hatte den Satz aufgestellt, die „Reisebilder“ würden mit jedem neuen Teile schlechter, frivoler, gehaltloser, und das Urteil ist heute noch bei vielen in Kraft. Nichts ist unwahrer und ungerechter, wenn man gerade den letzten Band mit der „Stadt Lukka“ ins Auge faßt. Kaum konnte die deutsche Periode im Leben des Dichters mit einem bedeutenderen Werke abgeschlossen werden. Es nimmt nur scheinbar, um die Form des Dialoges als belebendes Element zu verwerten, noch einmal ein paar Fäden aus dem petronischen Romane auf. Der Titel sollte mit größerem Rechte heißen: Fragmente über das Christentum. Es sind Reflexionen von einer Tiefe und Klarheit der Auffassung, die sich dem besten anreihen, was Heine auf philosophischem und geschichtlichem Gebiete geschaffen. Freilich ist — wenn auch wieder in anderem Sinne, als das aristophanische Gericht über Platen — auch diese Umschau über die wechselnden Phasen des christlichen Kultus nicht für jeden Beliebigen geschrieben. Sie richtet sich in ihrer Eigenart an jene enge Gemeinde Suchender und Unbefriedigter, die das religiöse Element in der Welt vollauf nach seinem Werte anerkennen, die Wege aber, die es in seiner Vermenschlichung bisheran genommen, zugleich historisch begreifen und philosophisch überwunden haben. Wer auf diesem Boden steht, der empfindet in Heines Grübeleien und Forschungen nicht mehr das Harte, das den Orthodoxen stört, sondern ihn erfüllt gerade der milde, wehmütige Hauch mit besonderer Achtung und Verehrung, den die ganze Schrift atmet. Er begreift, wie im Munde dieses tiefen Denkers eigentlich kein Scherz frech klingen kann, da er stets nur die bunte Form eines klaren, logisch sicheren Gedankens ist. Mit dem orthodoxen Gläubigen ist eben hier nicht zu rechnen, — ihm ist die Basis schief, also jeder einzelne Stein des Gebäudes ein peinlicher Anblick.

Der Aufbau des Buches ist ein weit kunstvollerer, als oberflächliche Betrachtung glauben läßt. An der Spitze das köstliche Gespräch mit der Eidechse über Philosophie. Die beiden Kapitel sind ein kleines Juwel für sich, aber als Prolog des ganzen Werkes spielen sie auch ihre gute Rolle in der Gesamtkomposition. Alles menschliche Denken ist umsonst, keine Philosophenphantasie löst das Welträtsel, sagt der alte Eidechs, ja, ganz allgemein: „kein Mensch denkt, es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein, solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen nennen sie Denken“. Der Stich auf Hegel, der geglaubt hatte, man brauche nur Schluß an Schluß zu reihen, so denke man gleichsam den ganzen Weltplan nach, ist vorzüglich. Wo liegt aber nun, wenn das reine Denken nichts hilft, die Lösung des Welträtsels? Die Antwort ist fein und tief: in der Natur, in jeder Hieroglyphe gleichsam, die irgendwo auf einen Eidechsenschwanz geschrieben ist. Nur daß wir leider die bedeutsamen Charaktere noch nicht zu lesen wissen und im Bewußtsein

unserer Unfähigkeit einen tiefinneren Schmerz mit uns herumtragen. Wie aber die Menschheit von der Gemütsseite aus in tausend verschiedenen Weisen sich in diesen Schmerz gefunden und ihn praktisch übertäubt hat, davon handelt im weiteren das Buch.

Den Übergang bildet mit Kapitel III ein wunderbar duftiges Landschaftsbild. Es malt die Kulisse zu den bunten Szenen aus der menschlichen Geisteskomödie im folgenden. Als erste Probe erscheint dann der arme, gutherzige Mönch, in dem noch ein echter Strahl der alten Religion der Liebe brennt. Der Erzähler wollte uns eigentlich Verirrungen, die jenem Gemütsdilemma entsprangen, zeigen, aber vor diesem Mönche, der mit einem schönen Zuge vorangestellt ist, muß er sich sagen „Gegen den Mann will ich nicht schreiben.“ In großem, durchweg korrektem Umriß wird anschließend der allgemeine Typus des katholischen Priesters und Priestertums dargelegt und mit den orthodoxen Protestanten verglichen. Nach der Reflexion folgt als zweites Bild die farbenglühende, mit allen Kunstmitteln des Dichters vorgeführte Schilderung eines Totenfestes in Lukka mit großer Prozession. Der Exkurs gegen Ende des Kapitels — von der Frage an, was wohl in diesen Gestalten unter der Kutte für dunkle Seelentragödien eingesargt sein möchten, bis zu der Verallgemeinerung des Gedankens von dem Zuge zur Krankheit und zum Tode auf alle Menschen und den Schauenden selbst — hat auf mich immer wieder, so oft ich ihn auch gelesen, den Eindruck einer furchtbaren, ergreifenden Dichtung gemacht, wie wir deren nicht viele in unserer Litteratur besitzen, und auch hier wieder ist eine der Stellen, in denen Heine so groß, so ernst, so tief vor uns hintritt, daß man dem Satze in keiner Weise recht geben kann, der von einem Versinken und Verkommen des ursprünglich rein angelegten Talentes in den späteren Teilen der Reisebilder fabelt. Nachdem zu Anfang von Kapitel V aus der allgemeinen Leidensstimmung der Menschheit die Genesis des Glaubens an den Gekreuzigten überhaupt abgeleitet ist, macht die Linie des Aufbaues eine kleine Schwenkung. Gestalten aus dem verunglückten Liebesroman der „Bäder von Lukka“ kreuzen die religiösen Typen. Vielleicht glaubte es Heine seinem Publikum schuldig zu sein, die schwere Ideenmasse des Buches vom Christentum etwas handlicher und liebenswürdiger zu machen durch die eingeflochtene erotische Tändelei. Wir heute würden das Bedürfnis danach kaum empfinden. Aber man muß Heine lassen, daß er wenigstens das Erotische und Pikante durchaus dem höheren Gedankengange untergeordnet hat. Einige kleine Witze, die wohl zu entbehren wären, abgerechnet, spielen die vorgeführten schönen Damen keine andere Rolle, als daß sie den Monolog über den christlichen Kultus zum Dialog werden lassen und die Worte des Denkers gelegentlich mit etwas Frauenweisheit kommentieren, die sie selbst eigentlich zu religiösen Spezialtypen innerhalb der Komposition des Ganzen

macht. Mit Schluß von Kapitel XIV bläst ein leichter Hauch des Künstlers diese bunten Statistinnen ebenso ruhig wieder weg, wie er sie vorher herangeweht, und ein feierlich ernster Epilog, der immer gigantischer und gigantischer emporwächst, faßt noch einmal die Gedanken des ganzen Buches zusammen, — es ist, als wolle Heine nach so manchem leichteren Wort zum Schlusse noch ein letztes Mal uns sein innerstes, vollkommen ernstes Antlitz enthüllen, um den Leser nicht mit dem Vorurteil scheiden zu lassen, als habe es sich nur um die paar Scherze gehandelt.

Durch das ganze Werk schon hin und wieder, am mächtigsten aber durch den letzten Absatz geht eine Stimmung des Abschiednehmens. — In der That handelte es sich um einen gewissen Abschluß in Heines schriftstellerischer Thätigkeit. In Paris nimmt sie dann einen neuen, vollkräftigen Aufschwung. Wie Byron, so verläßt auch Heine sein Vaterland, weil es ihn nicht versteht, ihn gewaltsam von sich stößt. Dem Engländer ist es schließlich vergönnt, mitten unter der Romantik eines politischen Traumes ein poetisches Ende zu finden. Heine, der mit derselben Begeisterung nach Frankreich eilt, wie jener nach Hellas, wird durch eine längere, freud- und leidenvolle Bahn auf der fremden Erde gezwungen, gewissermaßen auch sein neues Ideal langsam, aber unaufhaltsam versinken zu sehen. Als die Stunde schlug, in der sein wirkliches Vaterland sich politisch emporraffte, hatte sich auch über ihm die Gruft geschlossen.

VIII.

Nach dem Zeitpunkte, bei dem meine Darstellung abbricht, liegen noch fünfundzwanzig Jahre unablässigen Schaffens im Leben des wunderbaren Mannes. Wenn Kraft und Lust reichen, werde ich in einem späteren Bande den Versuch meiner Analyse auch für die Erzeugnisse dieser Epoche fortführen. Indem ich diesen ersten Teil abschließe, halte ich es nicht mehr für notwendig, mein Urteil über Heine noch einmal als Ganzes zusammenzufassen. Das Einzelne so zu gruppieren, daß es im rechten Sinne verstanden wird, war meine Aufgabe, das Fazit zieht sich dem Denkenden von selbst. Es ist nicht wahr, daß Heines Flecken in irgend einem störenden Verhältnis zu seiner Größe stehen, nicht wahr, daß der Kritiker mit der Phrase des Bedauerns über so viel nutzlose Verschwendung reichen Genies von ihm scheiden muß. Daß der hohe Denker, der in glücklicher Stunde das Größte schafft, und der schwache, irrende Mensch, den die Welle umherschleudert, sich nicht immer decken, das ist ein ganz allgemeiner